

# **Anton Goosen se bydrae tot die Afrikaanse luisterliedjie.**

**deur  
Rolene Stofberg**



UNIVERSITEIT  
iYUNIVESITHI  
STELLENBOSCH  
UNIVERSITY

100  
1918 - 2018

**Tesis voorgelê om gedeeltelik te voldoen aan die vereistes vir die graad van Magister in  
Musiek aan die Universiteit van Stellenbosch.**

**Studieleier: Prof. W. Lüdemann  
Maart 2018**

## **Verklaring**

Hiermee verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie, en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Rolene Stofberg  
Datum: Maart 2018

Kopiereg © 2018 Universiteit Stellenbosch  
Alle regte voorbehou

## Opsomming

Die populêre Afrikaanse musiekbedryf van die laat 1970's word gekenmerk vir die musikale ontwikkelinge wat op hierdie gebied plaasgevind het. Hierdie studie fokus op dié musikale ontwikkelinge, met spesifieke verwysing na die liedjies op Anton Goosen se LP, *Boy van die Suburbs* (1979), as verteenwoordigend van die musiek wat rondom die inisiatief “Musiek en Liriek” na vore gekom het. Die benadering wat gevolg word poog om stylkritiese en histories-kontekstuele perspektiewe met mekaar te verbind. Terselfdertyd word erken dat daar ander betekenisvlakke in populêre musiek aanwesig is wat die gevestigde vormstilistiese terminologie<sup>1</sup> oorskry maar nogtans met ‘n musikale woordeskat omskryf kan word. Die bestudering van Afrikaanse populêre musiek vanuit so ‘n veelvuldige perspektief is steeds ‘n onontginde studieveld.

Die vernuwings wat aan die populêre Afrikaanse lied aangebring is, is deur ‘n groep musikante gedryf, waarvan Anton Goosen deel was, wat hul inisiatiewe onder die vaandel van “Musiek en Liriek” en die sogenaamde luisterlied uitgevoer het. Deur na die geskiedenis en stand van populêre Afrikaanse musiek voor “Musiek en Liriek” te kyk, is ‘n histories-kontekstuele raamwerk geskep wat die ontwikkelinge gedurende die laat sewentiger jare in perspektief plaas. Dit sluit ‘n beskrywing van tradisionele Afrikaanse volksmusiek en vroeë Afrikaanse populêre musiek in. Teenoor die ouer populêre- en lekkerliedjies, het die luisterlied ‘n meer gesofistikeerde alternatief voorgestel waarvan die fokus op oorspronklike en digterlike lirieke geval het. Een van die kenmerke van die luisterlied was dat dit stelselmatig ‘n meer kritiese perspektief teenoor die uitdagings van die tyd ingeneem het, alhoewel ware protes eers later ‘n werklike uitlaatklep in populêre Afrikaanse musiek sou vind.

‘n Vraag wat sentraal staan tot die studie behels die soeke na waar die betekenis van die liedere op *Boy van die Suburbs* lê. Die opinie is dat daar ander betekenisvlakke in Goosen se liedjies teenwoordig is wat langs die eng vormstilistiese en kontekstuele eienskappe daarvan staan, en dat die uiteindelijke betekenisvlak van sy musiek eerder hier geleë is. Daar is ook gevind dat sy populariteit grotendeels hieraan toegeskryf kan word. Hy skep hierdie betekenisvlakke deur die gebruik van spesifieke positiewe en ontkennende semantiese indikatore wat berus op kultuur-spesifieke verwysings in sy lirieke, musikale vergestaltung en instrumentasie. In al hierdie opsigte maak hy staat op die assosiatiewe eienskappe van sy verwysings. Aan die een kant word verwysings na koeksisters en melkkos in samewerking met instrumente soos die konsertina gebruik om die tradisionele aspekte van die Afrikaners se kulturele gebruike te beklemtoon. Aan die ander kant implementeer Goosen ook eietydse stylelemente in sy musiek wat eerder spreek tot ‘n moderne luisteraar, waarvan Afrikaanse rockmusiek die mees noemenswaardige voorbeeld is. Deur die gebruik van rockmusiek rebelleer Goosen teen die Afrikaanse kulturele instellings van sy tyd sowel as teen ouer populêre Afrikaanse musiek, en breek hy die potensiaal van populêre Afrikaanse musiek oop deur dit ontvanklik te maak vir vernuwing. Die studie volstaan by die gedagte dat dit nie net as die waardering van ‘n invloedryke kunstenaar verstaan moet word nie, maar dat dit geag word as ‘n bydrae tot ‘n kritiese evaluering van ‘n musiekgenre wat, met al sy inherente

---

<sup>1</sup>Hier word verwys na die vormstilistiese benaderings van outeurs soos Lippman (1965) en LaRue (1970).

teenstrydighede, tog as `n belangrike fase in die geskiedenis van Afrikaanse populêre musiek beskou moet word.

## Summary

The popular Afrikaans music industry of the late seventies was characterised by a number of musical developments. This study focuses on these developments, with specific reference to the songs on Anton Goosen's LP, *Boy van die Suburbs* (1979), as representative of the music that emerged around the initiative 'Musiek en Liriek' (music and lyrics). The approach that was followed in this study attempts to link style-critical and historic-contextual perspectives, whilst at the same time acknowledging the existence of a broader level of meaning in popular music that surpasses the established form-stylistic terminology<sup>2</sup>, but can still be described by using a musical vocabulary. The investigation of popular Afrikaans music from such a multitude of perspectives is still an unexplored field of study.

The revival of the popular Afrikaans song was driven by a group of musicians, including Goosen, who performed under the auspices of Musiek en Liriek and the so-called *luisterlied* (listening song). By looking at the history and state of popular Afrikaans music before Musiek en Liriek, a historic-contextual framework was created that contextualises the developments during the late seventies. This includes a description of both traditional Afrikaans folk music and early popular Afrikaans music. Compared to the older popular Afrikaans songs and *lekkerliedjies* (nice or fun songs), the *luisterlied* offered a more sophisticated alternative, with a focus on original and poetic lyrics. One of the characteristics of the *luisterlied* is that it systematically turned towards a more critical perspective on the challenges of the time, although an outlet for true protest in popular Afrikaans music would only be found later on.

Central to this study is the search for the exact site of meaning of the songs on *Boy van die Suburbs*. The opinion is that a broader level of meaning exists in Goosen's songs, standing alongside the narrow form-stylistic and contextual characteristics, and that the true level of meaning in his music is to be found at this level. Goosen's popularity can be attributed mainly to these factors. He creates this broader level of meaning by using specific positive and negative ('ontkennende') semantic indicators based on culture-specific references in his lyrics, musical embodiment and instrumentation. In this respect, he relies on the associative characteristics of these references. On the one hand, references to traditional foodstuffs such as *koeksisters* and *melkkos* are used in conjunction with instruments such as the concertina to emphasise the traditional aspects of the Afrikaners' cultural practices. On the other hand, Goosen implements contemporary stylistic elements in his music – which speak to a modern listener – of which Afrikaans rock music is the most significant example. By using rock music, Goosen rebels against the Afrikaans cultural institutions of his day and against older popular Afrikaans music, unlocking the potential of popular Afrikaans music by making it receptive to renewal. The study should not be understood only as appreciation of an influential artist, but as a contribution to the critical evaluation of a genre that, with all its inherent contradictions, forms an essential phase in the history of popular Afrikaans music.

---

<sup>2</sup> See footnote 1.

## **Bedankings**

Eerstens, verdien my studieleier, Prof. W. Lüdemann, die grootste dank vir al die ure se nasien, deeglike en insiggewende terugvoer, en voortdurende motivering om die studie tot die beste van my vermoë te voltooi. Ek koester 'n besonderse waardering daarvoor.

Tweedens, bedank ek graag vir Anton Goosen. Sy skenking aan DOMUS het dit vir my moontlik gemaak om met sy musiek te werk. Hiermee wil ek hom ook bedank vir sy toestemming om notevoorbeelde uit van sy liedjies in die betrokke studie te gebruik.

Laastens, wil ek vir Santie de Jongh dankie sê vir haar geduldige bystand met betrekking tot Anton Goosen se DOMUS-versameling.

## Inhoudsopgawe

Verklaring .....	i
Opsomming.....	ii
Summary .....	iv
Bedankings.....	v
Inhoudsopgawe .....	vi
Lys met Figure .....	viii
Hoofstuk 1: Inleiding .....	1
1.1 Inleidende gedagtes oor die studie .....	1
1.2 Strukturele raamwerk en konteks van die studie.....	2
1.3 Literatuurstudie .....	4
1.4 Bronne .....	6
1.5 Navorsingsvrae en Hoofstukindeling .....	7
Hoofstuk 2: ‘n Historiese oorsig oor die ontwikkelinge van Afrikaanse musiek .....	9
2.1 Wat is ‘n Volkslied? .....	9
2.2 Die verhouding tussen Afrikaans as taal en Afrikaanse liedjies .....	14
2.3 Die <i>FAK Volksangbundel</i> .....	15
2.4 Die invloedryke sosiale en politieke strominge kenmerkend aan die Suid-Afrikaanse landskap gedurende die twintigste eeu .....	17
2.5 Die SAUK se bydrae tot die ontwikkeling van Afrikaanse musiek .....	18
2.6 Die Lekkerliedjie-era: Van Die Briels tot <i>Rock ‘n Roll</i> en Gé Korsten .....	21
2.6.1 Afrikanerjeug en <i>Rock ‘n Roll</i> in Suid-Afrika .....	21
2.6.2 Afrikaanse lekkerliedjies .....	22
Hoofstuk 3: Die nuwe populêre Afrikaanse lied van die laat 1970’s .....	24
3.1 ‘n Nuwe era in populêre Afrikaanse musiek .....	24
3.1.1 Sonja Herholdt en Anton Goosen .....	26
3.2 Musiek en Liriek .....	28
3.2.1 Agter die Skerms .....	28
3.2.2 Musiek en Liriek in die Mark- en Wena Naudé Teaters .....	28
3.2.3 Lirieke .....	29
3.2.4 ‘n Huis met baie wonings.....	34
Hoofstuk 4: Anton Goosen .....	37

4.1	Wie is Anton Goosen, en waarom sing hy?	37
4.2	<i>Boy van die Suburbs</i> : 'n Stilistiese bespreking	38
4.2.1	Analitiese Navorsingsmetode	38
4.2.2	Stilistiese eienskappe van die liedjies op <i>Boy van die Suburbs</i>	40
	Bladmusiek	40
	Vorm, Frasering en Kadenspunte	43
	Harmonie	45
	Melodie	51
	Begeleiding en Instrumentasie	59
	Lirieke	62
4.2.3	Betekenisvlakke in die musiek van Anton Goosen	66
4.3	Die beeld van Anton Goosen as kunstenaar	75
	Bibliografie	77



## Lys met Figure

Die figure in die studie is notevoorbeelde, sonder lirieke, uit van die liedjies op Anton Goosen se album, *Boy van die Suburbs* (1979). Daar is wel gevalle waar lirieke afsonderlik van die notevoorbeelde gebruik word. Toestemming is deur Anton Goosen verleen vir die gebruik van hierdie melodiese frases en 'n enkele ritmiese patroon vir die doeleindes van die betrokke studie. Kopieë van Goosen se oorspronklike, handgeskrewe bladmusiek is nie gebruik nie, maar die nodige frases is in Sibelius oorgesit. Geen veranderinge is aan die melodieë, soos dit op Goosen se bladmusiek verskyn, aangebring nie. In die gevalle waar die melodie van 'n lied nie uitgeskryf is nie, is die 1979-opname daarvan (soos beskikbaar is op iTunes) geraadpleeg om die betrokke melodiese frases vanaf te transkribeer. Die laasgenoemde frases kom uit die volgende liedjies: “Boy van die Suburbs”, Kruidjie-roer-my-nie” en “Waterblommetjies”. Kopiereg vir die woorde en musiek behoort aan A.G. Musiek en die uitgewers is Gallo Music Publishers.

Figuur 1: Blommetjie gedenk aan my.....	44
Figuur 2: Seerower.....	47
Figuur 3: Boy van die Suburbs .....	47
Figuur 4: Kruidjie-roer-my-nie .....	48
Figuur 5: Kruidjie roer my nie .....	49
Figuur 6: Waterblommetjies .....	50
Figuur 7: Boy van die Suburbs .....	51
Figuur 8: Waterblommetjies .....	51
Figuur 9: Begrafnistyd in Zeerust.....	52
Figuur 10: Blommetjie gedenk aan my.....	53
Figuur 11: Seerower.....	54
Figuur 12: Ouma se warm kombuis.....	55
Figuur 13: Begrafnistyd in Zeerust.....	56
Figuur 14: Antjie Somers.....	57
Figuur 15: Die Kaap is weer Hollands.....	57
Figuur 16: Waterblommetjies .....	58
Figuur 17: Doer in die Boendoe.....	58
Figuur 18: Blommetjie gedenk aan my.....	62

## Hoofstuk 1: Inleiding

### 1.1 Inleidende gedagtes oor die studie

Hierdie studie fokus op die populêre Afrikaanse lied en die vernuwings wat gedurende die laat 1970's aan dié liedvorm aangebring is. Die populêre Afrikaanse lied het toenemend inslag begin vind te danke aan die aktiwiteite wat met die Musiek en Liriek-beweging<sup>3</sup> (1979) geassosieer is, alhoewel daar reeds vóór dit baie baanbrekerswerk – veral deur Sonja Herholdt en Anton Goosen – gedoen is. Daar is ook telkens deur die media na die nuwe populêre Afrikaanse lied as die “luisterlied” verwys, ‘n term wat deur die digter en kommunikasiekenner, Stephan Bouwer, aan dié liedtipe toegeken is (Hagen, 1999:18 soos aangehaal deur Voges, 2014:4). Van der Merwe (2014:350) beskryf dit as “‘n lied met dieper liriese betekenis”. Die benoeming van die lied as “luisterlied” kan gesien word as ‘n reaksie op die lekkerliedjies wat dit voorafgegaan het. In teenstelling met lekkerliedjies, wat Van der Merwe beskryf as “easy listening and non-confrontational pop songs” (2014:349), was die luisterlied ‘n tipe lied waarna gelúister moes word, eerder as om daarmee saam te sing. Dit is egter belangrik om daarvan kennis te dra dat die term wel bestaan en in omloop was gedurende Musiek en Liriek, maar dat die teenstrydighede wat in die begrip luisterlied vervat is uiteindelik daartoe gelei het dat die woord nie as ‘n vakterm bruikbaar was nie. Hierdie punt hoef nie verder ontleed te word nie.

Vervolgens ontstaan die vraag of ‘n verdieping in die liriese betekenis van die luisterlied ook van toepassing is op die musikale aspekte van die lied, en of dié twee komponente van die lied mekaar wedersyds beïnvloed het? Hierdie vraag word deeglik ondersoek in Hoofstuk 4. Om meer insig in dié genre en sy historiese konteks te verky, en in die lig daarvan dat die onderwerp nog nie omvattend nagevors is nie, noodsaak die navorsingsprojek die volgende onderafdelings: 1) ‘n historiese narratief wat die geskiedenis van Afrikaanse musiek vertel wat ten doel het om die stand van Afrikaanse musiek vóór Musiek en Liriek en Anton Goosen te illustreer; 2) ‘n bespreking oor die onderskeie rolspelers wat bydraes gemaak het tot die opbloeï van die nuwe populêre Afrikaanse lied van die 1970's; 3) ‘n ondersoek na presies wat die nuwe populêre Afrikaanse lied anders maak as die Afrikaanse lied wat dit voorafgegaan het; 4) Anton Goosen se bydrae tot dié ontwikkelinge, met spesifieke verwysing na sy langspeelplaat, *Boy van die Suburbs* (1979). Die doel van laasgenoemde punt is om ‘n ingeligte gevolgtrekking te maak oor die musikale ontwikkelinge wat die nuwe populêre Afrikaanse lied van die 1970's so populêr gemaak het. Die oorkoepelende raamwerk wat die inhoud van die vier seksies aanmekaar skakel, word vervolgens in breë trekke bespreek, met die doel om die omvang en gepaardgaande probleemstelling van die navorsing uiteen te sit.

---

<sup>3</sup> Daar is verskeie opinies oor die benaming van Musiek en Liriek as ‘n “beweging”. In Hoofstuk 3 word daar verder hieroor uitbrei. Vir die doeleindes van die betrokke studie, en om die kontroversie rondom die benaming uit te sluit, word daar voortaan slegs van “Musiek en Liriek” gepraat, in stede daarvan om deurgaans daarna as die “Musiek en Liriek-beweging” te verwys.

## 1.2 Strukturele raamwerk en konteks van die studie

Populêre Afrikaanse liedjies met lirieke wat die lewensstyl en –kwaliteit van die verstedelike Afrikaanssprekendes aanspreek, was ‘n welkome vernuwing vir die Afrikaanse musiekbedryf en luisterpubliek van die 1970’s. Voorheen het die lirieke van Afrikaanse musiek grotendeels gefokus op ‘n landelike bestaanswyse, Afrikaner patriotisme, die Anglo-Boereoorlog, en die omstandighede wat gepaard gegaan het met só ‘n leefstyl – die *FAK Volksangbundel* is die belangrikste versameling in hierdie verband waarin, onder andere, hierdie kenmerkende eienskappe van die ouer Afrikaanse lied opgesluit lê. Dié liedere reflekteer die omstandighede en tyd waarin dit ontstaan het, terwyl dit terselfdertyd ook ‘n musikale karakter aangeneem het wat daarby pas. In ‘n moderne samelewing was hierdie ouer tipe Afrikaanse liedere egter uit pas met die leefwyse van die verstedelike Afrikaanssprekende en het die lirieke en musiek nie meer gespreek tot die behoeftes van ‘n groot gedeelte van die luisterpubliek nie. Musikante soos Anton Goosen en diegene wat betrokke was by Musiek en Liriek, het Afrikaanse musiek ‘n nuwe baadjie aangetrek. Die tyd vir vernuwing was ryp en die Afrikaanse luisterpubliek was ontvanklik vir eietydse musiek wat méér te sê gehad het as die verwysings na ‘n leefwyse waarmee hulle nie meer kon assosieer nie.

Vervolgens word die standpunt gemaak dat musiek in fases ontwikkel wat gepaard gaan met die modernisering en ontwikkeling van die gemeenskap wie se musiek ter sprake is. In die geval van die Afrikaner – met spesifieke verwysing na daardie deel van die Afrikaanssprekende bevolking wat hulself Afrikaners genoem het – het hulle musikale belange vir baie jare sentreer rondom die sing en speel van eenvoudige landelike volksliedjies en instrumentale musiek (sogenaamde “boeremusiek”). Die lirieke en musikale strukture van dié volksmusiek het met die leefwyse van die landelike Afrikaanssprekende Suid-Afrikaner ooreengestem, en was in daardie opsig sosiaal relevant vir diegene wat dit toe beoefen en aan musiek-verwante aktiwiteite deelgeneem het. Uit die aard van die landelike gemeenskap se behoeftes, was geen musiek opgeteken en versprei met die doel om daarmee handel te dryf nie, maar was dit, soos Bruno Nettl<sup>4</sup> verduidelik, eerder vir funksionele doeleindes gebruik. Die keerpunt vir Afrikaanse volksmusiek as ‘n nie-kommersiële kunsvorm, en die intrede van die Afrikaanse populêre musiekera, het rofweg aangebreek met die stelselmatige verstedeliking en modernisering van die landelike gemeenskap. Die bestaansrede vir die beoefening van musiek – soos dit nog al die jare gedoen is – het verdwyn. In reaksie op hierdie potensiële verlies van ‘n volk se musikale erfenis, midde die opkoms van ander populêre musiekvorme, sien ‘n mens vir die eerste keer die opteken en publikasie van Afrikaanse volksliedjies – waarvan die *FAK Volksangbundel* die mees noemenswaardige en geslaagde poging is. Die doel hieragter was om die kulturele liederskat, wat ‘n leeftyd se stories vertel van die mense wat dit gesing het, te bewaar. Hierdie strewe is sekerlik beïnvloed deur soortgelyke pogings elders in die wêreld, soos die Engelse volksmusiekbeweging wat sentreer het rondom Cecil Sharp en die Duitse volksmusiekbeweging met leidende figure soos Hans Breuer en Fritz Jöde.

Die aanbreek van hiérdie moment in die Afrikaanssprekende Suid-Afrikaner se geskiedenis, kan dus geklassifiseer word as die eerste fase in die ontwikkeling van Afrikaanse musiek. Bouws verduidelik in sy boek, *Solank daar musiek is* (1982:151-152), dat die proses om Afrikaanse

<sup>4</sup>Die beskrywing dat volksmusiek vir funksionele doeleindes gebruik was kom uit sy aanlyn-artikel, “Folk Music”, in die *Encyclopedia Britannica*. In kort verduidelik Nettl dat volksmusiek funksioneel is omdat dit geassosieer word met die uitvoer van ander aktiwiteite (Nettl, s.a.).

volksliedjies te versamel reeds teen die einde van die negentiende eeu begin het, waarvan die 1907 *Hollands-Afrikaanse Liederbundel* deur dr. N. Mansvelt, die eerste verteenwoordigende publikasie is. Die versamel van volksliedjies is daarna voortgesit en kulmineer in die 1937-uitgawe van die *FAK Volksangbundel*. Verskeie entoesiaste, soos Chris Lamprecht en Jo Fourie, het voortgegaan om verdere fondse in hierdie verband te maak, wat in latere publikasies van die FAK versamelings bygevoeg is. Volgens Bouws (1982:161) was die gepubliseerde pogings vóór die uitgawe van die 1937 *FAK Volksangbundel* nie werklik ‘n bestekopname van “egte Afrikaanse volksliedjies” nie, alhoewel dit in retrospek ook nie lyk asof die eerste FAK versamelings veel meer verteenwoordigend is nie: die toevoeging van so baie vertaalde Duitse liederes, sowel as liederes uit ander tale en kulture, laat ‘n mens wonder oor hoeveel van dié liederes werklik voorheen deur die volk gesing is. In kort behels hierdie fase die nostalgiese versamel en dokumentering van volksmusiek, hetsy dit vertaalde liederes óf plaaslike volksliedjies is, van ‘n landelike gemeenskap wat stelselmatig besig was om sy relevansie in die ontwikkelende samelewing te verloor. Hierdie fase word nouliks verbind met die werksaamhede van die FAK, wat regdeur die twintigste eeu die projek om volksliederes te versamel, voortgesit het. As bewys van hul onblusbare toegewydheid aan die bevordering van die Afrikaanse liedereskat, dien die 88 bestaansjare en vier liedbundeluitgawes (waarvan die mees onlangse weergawe in 2012 verskyn het) as genoegsame staving.

In die geval van die nuwe populêre Afrikaanse lied kan dieselfde gevolgtrekking gemaak word. Die Afrikaanssprekende gemeenskap se musikale belangstelling het stelselmatig begin verander sedert die 1920’s, toe die eerste fase van ontwikkeling ingetree het en musikante soos Danie Bosman, David de Lange en Hendrik Susan die mondigwording van die populêre Afrikaanse musiektoneel momentum gegee het. Die maak van musiek het gaandeweg deel geword van die verbruikersindustrie en was dit nie meer uitsluitlik vir funksionele doeleindes beoefen nie. Die vroeë 1900’s sien ook die opkoms van beide die opname-industrie en uitsaaidienste in Suid-Afrika, wat ‘n enorme rol gespeel het in die veranderende funksie van musiek in die ontwikkelende samelewing. Hierdie aspekte alleenlik het die aard van musiek dramaties beïnvloed en veroorsaak dat musiek geskep is met die doel om gedupliseer te word en aan die musikale smaak en vereistes van die algemene publiek te voldoen. Populêre musiek is nou ‘n kommoditeit, terwyl die liedjies van dekades gelede deel geword het van geskiedkundige versamelings wat herinner aan die tyd toe musiek deur mondelinge oordrag voortbestaan het.

Die fokus van hierdie studie is die tweede ontwakingsfase van populêre Afrikaanse musiek, wat aangebreek het met die koms van die nuwe populêre Afrikaanse lied gedurende die laat sewentigerjare. ‘n Belangrike fokuspunt is om te kyk na presies wat die nuwe populêre Afrikaanse lied is. Afrikaanse musiek het sedert die vyftigerjare ‘n minder vrugbare periode beleef, met liedjies wat meestal vanuit ander tale in Afrikaans vertaal is – nie dat daar nie vóór die vyftigerjare geen vertaalde liederes die lig gesien het nie – en deur die media as volg beskryf is: “temerig, vervelig, sentimenteel, herhalend, koersloos, klink meestal karakterloos en tradisielos” (Greyling, 1979). Met die koms van Musiek en Liriek het hierdie stand van sake stelselmatig begin verander. Paul Alberts het in 1977 in *Die Burger* geskryf dat “...Afrikaanse popmusiek nie noodwendig Boeremusiek of swak vertalings van Engelse treffers hoef te wees nie”, en die opinie is dat Musiek en Liriek juis dít bewys het.

Die Afrikaanssprekende luisteraar was ontvanklik vir vernuwing. Soos verduidelik is in die voorafgaande seksie, kom daar ‘n punt in die ontwikkeling – of modernisering – van ‘n gemeenskap

wanneer die inhoud van só ‘n groep mense se kulturele gebruike ook aangepas moet word om by die behoeftes van die mense te pas. Die mening word hier gestel dat die musiek van Anton Goosen en Musiek en Liriek die draers van hierdie verandering was. Hulle het op die behoeftes van die veranderende leefwêreld en -styl reageer en begin om die ouer musiekvorme te verplaas met iets wat sosiaal meer relevant was vir die tyd. Die fokus van Musiek en Liriek was spesifiek die gebruik van digterlike en oorspronklike lirieke wat meestal gesteun het op temas wat eg Suid-Afrikaans is, hetsy geskiedkundig of hedendaags. Britse en Amerikaanse populêre musiek het lankal in ‘n soortgelyke rigting beweeg en het grootliks as voorbeelde gedien. Die gebruik van volksliedjies gedurende hierdie periode was egter nie ‘n algemene verskynsel nie (na aanleiding van die fokus op digterlike en oorspronklike lirieke). Volksliedjies sal nietemin altyd ‘n baken en kultuursimbool vir enige gemeenskap bly, juis omdat dit sinoniem is met die samehorigheid en eenheidsgevoel van ‘n volksgees. As bron van inspirasie, is dit weer in later jare opgeraap deur liedjieskrywers en musikante. In die seksie, “Wat is ‘n Volkslied?”, word daar kortlik weer hierna verwys.

### 1.3 Literatuurstudie

Daar is tot op hede nog baie min navorsing beskikbaar wat handel oor populêre Afrikaanse musiek, en spesifiek die nuwe populêre Afrikaanse lied van die 1970’s. Die bestaande uitset in hierdie verband word verder uitgedun wanneer daar uitsluitlik na studies gesoek word wat veral die musikale aspekte van dié liedjies bespreek. Die Literatuurstudie bied ‘n uiteensetting van die beskikbare studies, asook op watter wyse dit van belang is vir die betrokke werkstuk.

Daar is gepubliseerde boeke beskikbaar wat onderwerpe verwant aan die betrokke studie bespreek. Jan Bouws het ‘n merkwaardige bydrae gemaak tot die bestaande navorsing oor die volksmusiek van die Afrikaanssprekende gemeenskap. Van sy boeke sluit in *Die Volkslied, deel van ons Erfenis* (1969), *Solank daar musiek is* (1982), *Die Volkslied, weerklank van ‘n volk se hartklop* (1963), en *Die Afrikaanse Volkslied* (s.a.). In dieselfde asem moet Pieter Grobbelaar se bydrae tot hierdie navorsingsveld genoem word, alhoewel hy eerder gefokus het op die volksmusiek wat tydens die Anglo-Boereoorlog gesing is: *Kommandeer! Kommandeer! Volksang uit die Anglo-Boeroorlog* (1999) en *Kinders van konings: Volksballades – tekste en bladmusiek* (2009). Buiten die sing van volksliedjies, was kerkliedere en liederwysies ook ‘n belangrike deel van dié gemeenskap se musikale praktyke, en is dit daarom nodig om te kyk na die navorsing wat deur Gawie Cillié op hierdie gebied gedoen is. Twee van Cillié se boeke is van belang vir die betrokke studie: *Afrikaanse liederwysies: ‘n Verdwynende Kultuurskat* (1993) en *Waar kom ons Afrikaanse gesange vandaan?* (1982).

Op die gebied van populêre Afrikaanse musiek, het Ralph Trehwela in 1980 ‘n boek gepubliseer, *Song Safari: A journey through light music in South Africa*, wat die hele geskiedenis van ligte musiek in Suid-Afrika uiteensit. Hierdie boek is enig in sy soort en dien as wegspringblok vir die skets van ‘n basiese tydlyn van hoe die musiekbedryf in Suid-Afrika begin en ontwikkel het. Hopkins se boek, *Voëlvy: The Movement that Rocked South Africa* (2006), bespreek die alternatiewe musiekbeweging wat ná Musiek en Liriek gevolg het, en sluit aan by die Trehwela-tydlyn met betrekking tot wat in die Suid-Afrikaanse musiekbedryf gebeur het ná Trehwela se boek uitgegee is. Hopkins se boek is egter nie die enigste boek wat populêre Afrikaanse musiek gedurende en ná die 1980’s bespreek nie, maar dit is tans die enigste boek wat uitsluitlik gepubliseer is met die doel om die musiek van die tyd (op ‘n nie-analitiese wyse) te bespreek. Die



biografieë van David Kramer, *David Kramer: A Biography* (2011) deur Dawid Willem de Villiers en Mathilda Slabbert, Johannes Kerkorrel, *Kerkorrel* (2004) deur Willem Pretorius, Koos Kombuis se outobiografie, *Seks en Drugs en Boeremusiek: die memoirs van 'n volksverraaier* (2000), en die boek deur Jannie du Toit, *Onderweg: 'n Musiekstorie van 40 jaar* (2011) sou ook hierby kon aansluit, alhoewel die fokus van hierdie publikasies elders lê.

Die feit dat daar so min gepubliseer is oor populêre Afrikaanse musiek in die algemeen, is insigself 'n vraag waarvoor daar 'n antwoord behoort te wees. Schalk D. van der Merwe raak aan hierdie vraag in sy artikel, “*Radio Apartheid*”: *Investigating a History of Compliance and Resistance in Popular Afrikaans Music, 1956-1979* (2014)<sup>5</sup>, wat die mening ondersteun dat musieknavorsers populêre Afrikaanse musiek gedurende die laaste kwart van die twintigste eeu as minderwaardig beskou het: aan die een kant was dit juis so gesien omdat dit populêre musiek is, en aan die ander kant was dit beskou as te vermeng met die Afrikaner-ideologiese konstrakte. In die geval van laasgenoemde groep navorsers, sê Van der Merwe, was populêre Afrikaanse musiek gesien as té Afrikaans (en vervolgens die assosiasie met die Apartheidsregering), en het dit daarom nie ingepas by die musiekstyle wat deur dié groep navorsers bestudeer is nie (2014:352). Nietemin bied Van der Merwe se artikel en PhD proefskrif – *The dynamics of the interactions between music and society in recorded popular Afrikaans music, 1900 - 2015* (2015) – die mees omvattende uiteensetting van populêre Afrikaanse musiek wat tot op hede beskikbaar gestel is.

Aanvullend tot Van der Merwe se navorsing, is die ongepubliseerde Honneurswerkstuk deur Remona Voges, *Aktuele kwessies in die Afrikaanse Lied in die periode tussen 1979 tot 1989* (2014), wat fokus op die lirieke van Afrikaanse musiek gedurende die periode van belang, 'n bruikbare bron. Die fokus van Voges se studie was die veranderinge in die literêre aard van populêre Afrikaanse musiek tussen 1979 en 1989. Alhoewel beide Van der Merwe en Voges, onderskeidelik vanuit 'n historiese- en literêre agtergrond, nie die musikale aard van populêre Afrikaanse musiek bespreek nie, verskaf hul studies 'n grondige historiese agtergrond en kontekstuele raamwerk oor die ontwikkeling en aard daarvan. Die vraag is dus: Wat was die impuls vir navorsers om wél na populêre Afrikaanse musiek as 'n onderwerp vir verdere bestudering te keer? Grundlingh, in sy artikel “*Rocking the Boat*” in *South Africa? Voëlvry music and Afrikaans anti-apartheid social protests in the 1980s*” (2004:507), maak melding van die feit dat die dood van Johannes Kerkorrel op 12 Novemeber 2002, die belangstelling in populêre Afrikaanse musiek opnuut geprikkel het. Van der Merwe voeg by dat Bok van Blerk se treffer, *De la Rey*, in 2006/2007 'n verdere dryfkrag was vir die ontginning van hierdie navorsingsveld (2014:352). Sedertdien het daar enkele akademiese artikels en studies verskyn wat die musiek van veral die 1980's bespreek het, alhoewel die populêre Afrikaanse musiek van vóór *Voëlvry* steeds besonder min aandag geniet het. Dit sou egter ook nie heeltemal korrek wees om te sê dat musiek die primêre fokus is nie, maar dat kwessies rondom Afrikaner-identiteit eerder die besprekingspunt is. Die inhoud, alhoewel dit nie spesifiek fokus op die tydstip van belang vir die betrokke studie nie, verskaf vervolgens insiggewende idees vanuit 'n verskeidenheid perspektiewe oor die musiektoneel van die tyd, wat bydra tot die skets van

---

<sup>5</sup>Die artikel poog om te bewys dat spesifiek blanke Afrikaans- en Engelssprekende jeug toegang gehad het tot rockmusiek ten spyte van die regerende party se pogings om sensuur toe te pas. Charles Ham het in sy artikel, *Rock 'n Roll in a very strange society* (1985), aangetoon dat alle etniese groepe in Suid-Afrika aan *rock 'n roll* blootgestel is. Dié tipe musiek het wel nie vir lank byval geniet onder die swart Suid-Afrikaanse gemeenskap nie, en is Jazz eerder as rockmusiek verkies.

‘n kontekstuele raamwerk waarbinne hierdie musikale ontwikkelinge plaasgevind het. Gevolglik dra dit dus by tot die ontwikkeling van ‘n woordeskat waarmee daar effektief oor populêre Afrikaanse musiek geskryf kan word. Hierdie navorsingsartikels sluit die volgende in: A. Klopper se MA proefskrif, *Die opkoms van Afrikaanse Rock en die literêre status van lirieke, met spesifieke verwysing na Fokofpolisiekar* (2009); L. Laubscher se artikel, “Afrikaner Identity and the Music of Johannes Kerkorrel” (2005); C. van Niekerk se artikel “Fathoming the musical identity/identities of James Phillips aka Bernoldus Niemand” (2008); M. Drewett se artikel “Battling over Borders: Narratives of Resistance to the South African Border War Voiced through Popular Music” (2003); C. Wepener se artikel “Wat maak Kerkorrel gereformeerde? ‘n Verkenning van Afrikaanse ‘gereformeerde’ musiek in die jare 1980 en 1990 in Suid-Afrika: original research (2012)”; en laastens die artikel deur M. Viljoen, “Johannes Kerkorrel en postapartheid-Afrikaneridentiteit” (2005). In hierdie opsig moet B. Jury se artikel, “Boys to Men: Afrikaans Alternative Popular Music 1986-1990” (1996) – wat handel oor alternatiewe Afrikaanse musiek tussen 1986 en 1990 en die sosiopolitieke omstandighede wat aanleiding gegee het tot die Voëlvry-musiekontploffing – uitgesonder word. Alhoewel Jury gebruik maak van eietydse teorieë om sy navorsing te oriënteer, is sy artikel een van die enigste studies wat populêre Afrikaanse musiek op ‘n stilistiese wyse analiseer.

Die betrokke studie maak vervolgens ‘n bydrae tot die literatuur wat handel oor populêre Afrikaanse musiek van die laat 1970’s. Anders as die bestaande studies wat handel oor dié onderwerp, word hier gefokus op die musiek self en word die studie oriënteer deur die musikale aspekte eerder as die sosiale, politieke of historiese aspekte van Anton Goosen se liedjies. Die aard van populêre musiek vereis wel dat laasgenoemde aspekte nie buite rekening gelaat kan word wanneer die betekenis en waarde daarvan bespreek word nie. Hierdie kwessies word breedvoerig in Hoofstuk 4 aangespreek. Die bevindinge van die studie sal aansluit by die baie beperkte literatuuruitset wat populêre Afrikaanse musiek van spesifiek die laat 1970’s op ‘n kritiese wyse bespreek, en die enigste studie wat spesifiek op die musikale aspekte fokus.

## 1.4 Bronne

Die studie berus grotendeels, maar nie uitsluitlik nie, op primêre navorsingsmateriaal asook sekondêre bronne. Die grootste deel van die navorsingsmateriaal vorm deel van DOMUS se Anton Goosen-versameling, wat bestaan uit dokumente wat handel oor die liedjies wat hy gekomponeer het, hetsy dit betrekking het op hom persoonlik of die sanger/musiekgroep wat sy liedjies uitgevoer het. Die dokumente in die versameling strek oor ‘n tydperk van 45 jaar, 1964 tot 2009, en sluit in sekondêre bronne soos koerant- en tydskrifartikels, resensies van konserte, langspeelplate en CD’s, en primêre dokumente soos allerlei korrespondensie – meestal dankie-sê briewe en uitnodigings vir konserte en funksies –, handgeskrewe bladmusiek, en konsertprogramme. Die materiaal bied onder andere ‘n groot verskeidenheid opinies en insigte oor die nuwe populêre Afrikaanse lied, asook oor die bydraes wat deur verskillende rolspelers in die ontwikkeling van dié lied tipe gemaak is. Die bladmusiek van die meeste van Goosen se musiek is ook beskikbaar as deel van sy versameling, en is in samewerking met die 1979-weergawe van die *Boy van die Suburbs*-klankopname bestudeer. Laasgenoemde is vrylik beskikbaar op beide CD’s en internetplatforms soos iTunes. Met betrekking tot die oorspronklike, handgeskrewe bladmusiek, is spesiale toestemming deur Anton Goosen verleen om dele daarvan te transkribeer en in die betrokke studie te gebruik. Kopiereg vir die

musiek en woorde van die liedjies wat onder bespreking is behoort dus aan Anton Goosen en die uitgewers, Gallo Record Company.

## 1.5 Navorsingsvrae en Hoofstukindeling

Die waarde van die nuwe populêre Afrikaanse lied kan slegs effektief bespreek word wanneer dit beskou word in vergelyking met die tipe musiek wat hierdie ontwikkelinge voorafgegaan het. Hoofstuk 2 bespreek vervolgens die eerste vraag wat die betrokke studie oriënteer en berus op die volgende: Waar kom Afrikaanse musiek vandaan? Hoe het Afrikaanse musiek oor die jare heen ontwikkel, en wie was die mees noemenswaardige rolspelers in die bedryf? Navorsers soos Jan Bouws, Gawie Cillié, en Pieter Grobbelaar se studies oor Afrikaanse volks- en geestelike musiek bied 'n goeie agtergrond in hierdie verband. Trehwela en Van der Merwe vul die geskiedenis van populêre Afrikaanse musiek vóór die 1980's aan (en Van der Merwe ook hierna), alhoewel daar buiten hul bydraes nie veel meer studies oor populêre Afrikaanse musiek voor die 1980's beskikbaar is nie.

In Hoofstuk 3 het die studie ten doel om die eienskappe van die nuwe populêre Afrikaanse lied te bepaal, en uit te lig hoe dit verskil van musiek vóór Musiek en Liriek. Dit is egter belangrik om nie net na die musikale idioom en vorm te kyk nie, maar ook na die histories-kontekstuele aspekte wat 'n rol gespeel het in die gewildheid van die musiek. Wie was die betrokke partye – hetsy musikante, platemaatskappye, uitsaaidienste en dies meer – wat die dryfkrag was agter die bekendstelling van die nuwe populêre Afrikaanse lied? Dit is in laasgenoemde opsig dat die studies deur Van der Merwe en Trehwela handig te pas kom as van die enigste beskikbare studies wat populêre Afrikaanse musiek van hierdie periode aanraak. Naas hul bevindinge sal koerantartikels die sentrale inligtingsbron wees vir hierdie seksie.

Laastens, beoog die studie om in Hoofstuk 4 spesifiek na die musiek van Anton Goosen te kyk as die belangrikste rolspeler met betrekking tot die vernuwings wat tot die nuwe populêre Afrikaanse lied op hierdie stadium aangebring is. Goosen is 'n begaafde liedjieskrywer en het die Afrikaanse musiekbedryf op die regte tyd betree – 'n tyd toe die Afrikaanssprekende publiek ontvanklik was vir musiek wat spreek tot 'n moderne luisteraar en nié musiek wat uit pas is met die tyd en behoeftes van die luisterpubliek nie. Die hoofstuk wil daarom die volgende vraag beantwoord: Watter musikale aspekte het Goosen tot die Afrikaanse lied bygedra wat dit soveel anders en meer toeganklik vir die Afrikaanssprekende publiek gemaak het? Vervolgens word dié vraag gerig op die liedjies van sy 1979 langspeelplaat, *Boy van die Suburbs*. Om binne hanteerbare grense te bly kom op hierdie punt die vraag na sinvolle afbakening na vore. Dit sou die omvang en doelwit van hierdie studie oorskrei om sy volledige uitset van liedere onder die loep te plaas. Daarom moet 'n sinvolle en verantwoordbare seleksie gemaak word. Daar is verskeie maniere om by so 'n seleksie uit te kom. Een daarvan sou wees om 'n verteenwoordigende steekproef van sy liedere oor sy hele loopbaan heen te maak. Die seleksie waarop vir die doel van hierdie studie besluit is, is om die volledige album *Boy van die Suburbs* te gebruik. Die motivering vir hierdie keuse is veral dat hierdie langspeelplaat om verskeie redes 'n belangrike mylpaal in die geskiedenis van Afrikaanse populêre musiek verteenwoordig: dit verteenwoordig die begin van 'n hele nuwe ontwikkeling in die Afrikaanse musiekbedryf en bevat terselfdertyd nog kernerke van 'n vorige era in populêre Afrikaanse musiek. Die liedere op *Boy van die Suburbs* is ook nie 'n arbitrêre seleksie nie, en reflekteer nie die vooroordeel of smaak van die navorser nie, maar is 'n samestelling wat deur die



komponis en musikant Anton Goosen self gemaak is. In daardie opsig kan dit as 'n afgeronde, verteenwoordigende dokument van sy tyd beskou word.

Soos reeds genoem is, is die tien liedere op hierdie plaat nie eenvormig in karakter en styl nie. Sommiges is verteenwoordigend van die ouer tipe Afrikaanse liedjies. In laasgenoemde geval word daar spesifiek verwys na die ooreenkomste tussen die lirieke van sommige van Goosen se liedjies, en dié kenmerkend aan lekkerliedjies. Die verskil is egter dat Goosen se liedjies oorspronklike lirieke bevat eerder as 'n vertaalde teks wat, vir die doeleindes van die betrokke studie, insigself 'n genoegsame rede is vir dit om uitgesonder te word bo die res. In 'n onderhoud met Riana Wiechers (Wiechers, 2005) het Goosen te kenne gegee dat, omdat *Boy van die Suburbs* sy eerste album is, die liedjies daarop bestaan uit materiaal waarmee hy al vir 'n leeftyd bekend is. Vervolgens word die gevolgtrekking gemaak dat dit ook deels as 'n verduideliking kan dien waarom van die liedjies op die album steeds 'n konserwatiewe karakter huisves:

Die eerste album was vol songs wat ek tot op daai punt nog 'n hele leeftyd in my kop rondgedra het. Idees, I suppose. Goeters wat ek gesien en ervaar het. Ek het daai hele leeftyd gehad om materiaal uit te ontgin en om 'n 12-cut album van te maak. Die tweede album, die volgende ene, het jy skielik 'n jaar tyd. Miskien twee jaar. Maar jy het nie weer daai hele leeftyd nie.

Vanuit hierdie perspektief kan die konserwatiewe aard van sommige liedere op sy album dus toegeskryf word aan die fase van sy lewe waarin hy was toe hy dit geskryf het. Baie van die idees vir liedere het hy reeds vir baie jare in sy kop gehad, en maak dit sin dat dit soms die styl van lekkerliedjies sou reflekteer. Wat wel belangrik is, is dat hy sy vaardigheid as unieke liedjieskrywer en baanbreker mettertyd openbaar het met liedere soos “Boy van die Suburbs” en “Blommetjie gedenk aan my”. Ten einde was die aanmoediging vir die fokus van die studie op hierdie enkele plaat, tweeledig: dit was die eerste Afrikaanse plaat wat volledig uit oorspronklik gekomponeerde liedjies bestaan het, en dit is vrygestel toe Musiek en Liriek 'n hoogtepunt in 1979 bereik het. Met betrekking tot laasgenoemde punt, kan *Boy van die Suburbs* daarom juis gesien word as 'n verteenwoordigende produk van die tydsges, ten spyte van die konserwatiewe liedere op die album. Dit is eerder 'n bewys daarvan dat Afrikaanse musiek gedurende Musiek en Liriek nog nie volkome losgebreek het van die lekkerliedjie-tradisie nie, en dat hierdie slegs die begin was van 'n lang pad van ontwikkeling wat vir Afrikaanse musiek voorgelê het. Vervolgens word die kenmerke van die liedjies op *Boy van die Suburbs*, wat stilistiese eienskappe en verdere betekenisvlakke insluit, en die verskille ten opsigte van die liedjies wat dit voorafgegaan het, bespreek. 'n Mens sou laasgenoemde bevindinge kon sien as die uiteindelijke kenmerke van die vorm wat Afrikaanse musiek aangeneem het tydens Musiek en Liriek.

## Hoofstuk 2: ‘n Historiese oorsig oor die ontwikkelinge van Afrikaanse musiek

### 2.1 Wat is ‘n Volkslied?

Die Duitse kultuurfilosoof, teoloog en skrywer Johann Gottfried Herder (1744-1803) het die term “volkslied” vir die eerste keer gebruik in sy publikasie *Stimmen der Völker in Liedern* (1778-9). Pegg (na aanleiding van die *Oxford Music Online* inskrywing oor “Folk Music”, s.a.) verduidelik dat Herder twee noodsaaklike eienskappe aan die klassifikasie van ‘n volkslied toegedien het: ‘n volkslied moet geskep word as ‘n “gemeenskaplike komposisie” en dit moet voldoen aan die riglyne van “*dignity*” as ‘n estetiese maatstaf. Dit is egter belangrik om die omstandighede te verstaan wat aanleiding gegee het tot Herder se verstaan en uiteensetting van wat ‘n volkslied is. Werner Danckert (1967:1052 – eie vertaling) verduidelik dat die woord “volk” in die woorde “volkslied” en “volkskuns” nie na die volk as geheel verwys nie, maar na die onderste laag<sup>6</sup> van die kultuurvolk. Hy gaan voort deur te sê dat “die kernbestanddeel van hierdie onderste bevolkingslaag die landelike bevolking is wat die volgende basiese beroepe insluit: ambasglui, vissers, skaapwagters en herders” (*ibid.*). Volksliedere, volgens Danckert, is dus “liedere wat volgens woord en melodie in die onderste laag van die bevolking beoefen, geskep, en oorgelewer word deur mondelinge geheue, en wat in sommige gevalle liedere is wat oorgeneem is vanuit ander kulture en in ‘n gewysigde vorm verder oorgedra word” (1967:1052). Dit is vanuit hierdie perspektief wat Herder se idees oor volksmusiek verstaan moet word.

Herder se definisie van wat ‘n volkslied is vorm vandag steeds die basiese raamwerk van wat presies met die konsep bedoel word, alhoewel verskeie denkers en akademici sedertdien bydraes gemaak het tot die ontwikkeling en aanpassing van hierdie definisie. Naas Herder, kan Cecil Sharp – die Engelse volksmusiekversamelaar – se omskrywing van die begrip uitgewys word as noemenswaardig. Sharp voer aan (in 1907) dat die “mondelinge oordrag van die volksliedjie, en anoniemiteit van die komponis, deurslaggewende eienskappe van ‘n volkslied is, tesame met kontinuïteit, variasie en seleksie as drie noodsaaklike volkslied-komponente” (Pegg, s.a. – eie vertaling). Sharp se definisie is in 1955 deur die International Folk Music Council (gestig in 1947) aangepas en verwerk, alhoewel die meeste van Sharp se idees onveranderd gebly het. Die grootste aanpassing behels die verwerping van die idee dat volksmusiek ‘n anonieme outeur moet hê en verskuif die grense van die term om ook musiek in te sluit waarvan die komponis bekend is (*ibid.*). In hierdie geval moet die liedjies egter op ‘n ongeskrewe wyse deur die lewendige tradisie van die gemeenskap aangeneem word voordat dit as ‘n volksliedjie beskou kan word (*ibid.*). Volgens Myers en Wilton (na aanleiding van die inskrywing oor “Folk Music” in *The Oxford Companion to Music*, s.a.), word volksmusiek vandag erkenneel gesien as musiek wat ‘n outeur, alhoewel in sommige gevalle anoniem, kan hê en dat ‘n volkslied nie nét gemeenskaplik geskep hoef te word nie, maar dat die gemeenskap wel ‘n rol speel in die aanneem en afkeur van liedjies as volksbesit.

Vervolgens word daar kortliks gekyk na Afrikaanse volksliedjies, en hoe dit inpas by die definisie van wat ‘n volkslied is. Daar is ‘n algemene opvatting dat daar “geen volkslied in Suid-Afrika

<sup>6</sup> Die Latynse woorde wat hier ter sprake is, is *vulgus in populo* en vertaal in Engels as *common people*. In Afrikaans sou die betekenis van die frase verwys na die werkersklas, alhoewel dié verstaan van die woord “werkersklas” nie volkome ooreenstem met wat Herder daarmee bedoel het nie. Sy gebruik daarvan verwys ook nie na die industriële konnotasie van die woord nie, maar eerder na die landelike of boerevolk (*peasants*) en die gedeelte van ‘n bevolking wat ‘n ambag beoefen.

bestaan nie” – ‘n opvatting wat deur Bouws in sy boek, *Die Volkslied, weerklink van ‘n volk se hartklop*, bevraagteken word (1963:9). Die rede waarom hierdie opvatting bestaan, berus op die aanwesigheid van ‘n groot hoeveelheid baie populêre Engelse liederes in Suid-Afrika teen die middel van die negentiende eeu, wat ‘n bedreiging vir Afrikaanse liedjies en die “inheemse liedereskat met sy hoofsaaklik Dietse ‘ agtergrond” daargestel het (Bosman, 2004:24). Die teenwoordigheid van die Engelse liederes in die Kaap kan toegeskryf word aan die verskillende besoekende minstrelgroepe en operageselskappe gedurende die loop van die negentiende eeu. Op hierdie manier het ‘n groot hoeveelheid Engelse sangbundels ook die landsgrense binnegekom, waarvan die destydse, *The Globe song folio*, van die mees populêre bundels onder die Afrikaners was (Bouws, 1982:138-139). Die eerste professionele minstrelgroep het Suid-Afrika in 1862 vanuit Amerika besoek, *Chrisy’s Minstrels*, en was ‘n tendens wat vir die res van die eeu baie populêr in die Kaap sou wees. Bouws (1982:90) verduidelik dat grappige en sentimentele Amerikaanse liedjies (vertaalde weergawes daarvan) op hierdie manier deel geword het van die Afrikaanssprekendes se kulturele erfenis. Baie van die wysies is by die Minstrelgroepe oorgeneem en is die woorde met eie Afrikaanse tekste vervang. Dit is op hierdie manier dat die vertaalde weergawe van “Ellie Rhee”<sup>7</sup> later die bekende Afrikaanse volksliedjie, “My Sarie Marais”, geword het. Spesifieke voorbeelde van Afrikaanse volksliedjies met ‘n vreemde herkoms, buiten “My Sarie Marais”, is “Die Alibama”, en “O, Boereplaas” (Bouws, s.a.:39) wat gesien word as van die mees populêre volksliedjies in Afrikaans. Die Afrikaanse volksliedjie-uitset is wel nie alleenlik verleë oor ontleende liedjies nie, maar is daar “genoeg oorspronklike liedjies” (Bouws, 1969:43-44) waarvan “My hartjie my liefie” en “Vanaand gaan die volkies koring sny” goeie voorbeelde is (De Villiers *et al.*, 1961:XXI). Ten einde, in aansluiting met Myers en Wilton se definisie, maak dit nie saak wat die lied se oorspronklike herkoms is nie, maar dat dit alleenlik as ‘n volkslied gesien word “wanneer dit deur die aktiewe deelname van ‘n volk tot klink gebring (word)” (Bouws, 1969:7). Dit moet gesing word.

Die gevolgtrekking kan dus gemaak word dat teen die tyd dat die optekening van Afrikaanse volksliedjies begin het, daar reeds baie vertaalde liederes deel van die totale uitset Afrikaanse liedjies was. Die vrees onder die advokate vir Afrikaans as taal, vernameklik die Genootskap van Regte Afrikaners, was egter dat hierdie instroming van anderstalige liederes die sing van Afrikaanse liederes sou bedreig. Kampvegters, waaronder P.I. Hoogenhout ‘n leidende figuur was, het begin om hierdie liederes in Afrikaans te vertaal, met die hoop dat die Afrikaanssprekendes dit eerder sou sing as die anderstalige liederes (Bouws, 1982:149-150). Dit was terselfdertyd ook hierdie idee van verlies wat die impuls was om die bestaande Afrikaanse liederes te begin opteken. Dieselfde het in Europa<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Die wyse waarop die liederes in Suid-Afrika gekom het, kan op ‘n verskeidenheid maniere verklaar word – slegs enkele voorbeelde word kortliks genoem. Volgens Grobbelaar was dit veral die Maleiers wat baie moeite gedoen het om gedrukte weergawes van Nederlandse liederes in die hande te kry deur met die Nederlandse matrose te onderhandel (2009:22). Grobbelaar skryf ook dat van die mees prominente liedversamelings wat mettertyd deel geword het van die Kaapse volksang in Suid-Afrika, aangeland het aan die begin van die negentiende eeu (2009:27-28): *Gezelschapsliederen en tafel-conditi* (1832), *Verzameling van Hollandsche liederen* (1936), en die *Nieuwe Hollandsche gezelschapsliederen* (1852).

<sup>8</sup>Die lied “My Sarie Marais” is ‘n ontleende liedjie wat stam uit die tyd van die Amerikaanse Burgeroorlog. Die oorspronklike lied, “Ellie Rhee”, is deur Septimus Winner in 1865 bekend gemaak (Bouws, 1982:142).

<sup>9</sup>*The Oxford Companion to Music* (Myers & Wilton, s.a.) verduidelik dat komponiste soos Haydn reeds baie lank vóór die volksmusiekherlewing van volksliedjies gebruik gemaak het as inspirasie vir hul klassieke komposisies. In hierdie

gebeur gedurende die negentiende eeu – 'n periode wat gekenmerk word vir die idealisering van die musiek van die werkersklas<sup>10</sup> en romantisering van 'n landelike leefwyse (soos wat veral kenmerkend was van die Europese elite). Verbete pogings is van stapel gestuur om volksmusiek te versamel en versprei, juis op 'n tydstip toe dit verlore sou begin gaan as gevolg van demografiese verskuiwings. Verskeie bundels met volksliedjies, sowel as nuwe liedjies met klavierbegeleidings, is gepubliseer om die gees van die volk te inspireer. Bekende bundels in hierdie verband is *Des Knaben Wunderhorn* (waarop Mahler baie van sy toonsettings baseer het), asook die latere bundel, *Der Zupfgeigenhansl*. Klassieke musiek komponiste soos Bartók en Vaughan Williams is ook bekend daarvoor dat hulle gedurende hierdie herlewing volksmusiek gebruik het as inspirasie vir baie van hulle komposisies – 'n goeie voorbeeld is die bekende werk deur Vaughan Williams, *Fantasia on a theme by Thomas Tallis*. Met die versameling en verspreiding van volksmusiek, is die funksie daarvan dus aangepas om nou ook die rol as simbool vir 'n land se nasionale identiteit aan te neem. Op hierdie manier is musiek – en ander kunsvorme soos die bekende sprokiesverhale van die Grimm Broers – gebruik om politieke nasionalisme in 'n volk aan te wakker en om 'n gevoel van eenheid en samehorigheid onder die mense te skep, met die doel om by die ware siel, identiteit en karakter van die volk uit te kom (teenoor die kunsmatige leefstyl van die hoër klas). Die *FAK Volksangbundel* sluit tot 'n mate aan hierby. In die Voorwoord van die 1937 uitgawe het die redakteur, Hugo Gutsche, drie wense vir die voortbestaan en impak van dié bundel uiteengesit. Eén hiervan lui as volg: “dat hulle sal help om die gevoel van samehorigheid onder Afrikaners te versterk ...” (Gutsche *et al.*, 1937:V). Dit kan daarom afgelei word dat die versameling Afrikaanse volksliedjies direk verbind kan word met die ontwikkeling van die Afrikaanssprekende Afrikaner se gevoel van patriotisme en Afrikanerheid na die nederlaag van die Anglo-Boereoorlog en die Groot Depressie. In hierdie opsig demonstreer die *FAK Volksangbundel* 'n funksie wat direk ooreenstem met die geromantiseerde gebruike van volksmusiek in post-Napoleon Europa. Afrikaanse volksmusiek is dus ook, net soos in die res van die wêreld, gebruik om gevoelens van nasionalisme aan te wakker en te bevorder. Hierdie nasionalistiese funksie wat aan volksliedjies toegedien is, het 'n nou verband met die konserwatiewe aard van baie kommersiële musiek wat die Afrikaanse musiekbedryf vir jare oorheers het, deurdat dit in sommige gevalle dieselfde nasionalistiese doeleindes voor oë gehad het as wat bedoel was met die versamelings volksliedere.

Na 'n breedvoerige bespreking oor die definisie van wat 'n volkslied is en hoe dit van toepassing is op Afrikaanse volksliedjies, kom die volgende vraag aan die beurt: Kan populêre musiek as deel van volksmusiek geklassifiseer word? Die toevoeging wat *The Oxford Dictionary of Music* (s.a.) in hierdie verband maak – naamlik die uitbreiding van die definisie van wat 'n volksliedjie is – is insiggewend. Dié bron kom tot die gevolgtrekking dat alle volksliedjies nie antiek is nie, en dat jonger liedere ook deel van volksmusiek kan uitmaak. Die vraag is of hierdie “jonger” liedere ook populêre liedere kan insluit? Vandag is dit onwaarskynlik dat 'n breë definisie van volksmusiek die klassifikasie van spesifieke tipes populêre musiek volkome kan uitsluit. Een van die redes waarom populêre musiek nie in 1947 deur die IFMC as deel van volksmusiek geklassifiseer was nie, kan as volg verduidelik word: “gekomponeerde populêre musiek wat deur 'n gemeenskap oorgeneem is sonder dat dit aangepas is, voldoen nie aan die kenmerkend herskeppende en voortdurende

---

opsig was volksmusiek nie 'n versamelde kultuuritem nie, maar deel van 'n lewendige kultuur by wie hy materiaal “geleen” het vir gebruik in sy eie komposisies.

<sup>10</sup> Die sosiale stratum waarna die woord “werkersklas” in hierdie konteks verwys, stem ooreen met Danckert se beskrywing van dieselfde woord vroeër in die werkstuk.

veranderende karakter van ‘n volkslied nie” (Pegg, s.a. - eie vertaling). Hierdie beperking wat op die definisie van volksmusiek geplaas is, het twee komplekse probleme. Die eerste probleem hou verband met die Amerikaanse volksmusiekbeweging van die 1960’s, en die ander kwessie sentreer rondom die idee dat populêre musiek juis nie ‘n gegiete vorm of onveranderbare karakter het nie. Die laasgenoemde punt word verder in Hoofstuk 4 bespreek, waar bewys word dat populêre liedjies – en veral die liedjies van Anton Goosen – juis geskep word met die idee dat dit aanpasbaar is. Verder word spesifiek Anton Goosen se liedjies in hierdie opsig oorweeg, omdat dit op ‘n manier herinner aan ‘n “populêre” tipe volksliedjie. Sy temas is in baie gevalle landelik en altyd eg Suid-Afrikaans, en sy lirieke is oorspronklike tekste wat hy as sanger-liedjieskywer self geskryf het. Hierdie eienskappe sluit direk aan by dié van ‘n volksliedjie. In dieselfde asem moet Goosen se gebruik van instrumente, soos die konsertina, banjo, en die kitaar, nie buite rekening gelaat word wanneer die volksmusiekkarakter van sy liedjies bespreek word nie. Selfs musiekstyle, soos die wals, wat tradisioneel gesien word as deel van die Afrikaners se volksdanse, word gereeld deur Goosen gebruik. Ook die feit dat Goosen se liedjies vier dekades na die ontstaan daarvan steeds deur kunstenaars gesing word, en selfs in die 2012 uitgawe van die *FAK Sangbundel* opgeneem is, bied ondersteuning vir die verdere bespreking oor of sulke tipe liedjies as (populêre) volksliedjies geklassifiseer sou kon word. Of hierdie vorm van populêre liedjies ooreenstem met wat bedoel word wanneer daar gepraat word van volksliedjies, is ‘n bespreking waaroor daar nie verder hier uitgebrei gaan word nie. Sodanige bespreking sal uitsluitel moet gee of liedere wat hulle ontstaan in ‘n stedelike of verstedelike kulturomgewing het, nog aan die definisie van volksmusiek voldoen. Die kwessie oor óf hierdie ouer Afrikaanse populêre musiek deel geword het van die Afrikaanssprekendes se volksliedjie-uitset, is dan ‘n vraag wat ondersoek behoort te word.

Wat die volksmusiekbeweging gedurende die 1960’s in Amerika betref, dien dit as voorbeeld van hoe volksmusiekmateriaal vermeng kan word met populêre musiekidees en eietydse lirieke. In hierdie opsig sou ‘n mens na die musiek van die 1960’s kon verwys as ‘n hibriede vorm, juis omdat dit beide vorme, volksliedjies en populêre musiek, vermeng het om ‘n ietwat aangepasde musikale vorm te skep – die sogenaamde folkmusiek. Wat folkmusiek wel onderskei van volksliedjies, is die kommersiële bemarkingswaarde daarvan. Dit is ‘n kwaliteit wat nie met volksliedjies, in hul tradisionele vorm, geassosieer word nie. In Suid-Afrika het daar gedurende die 1960’s ‘n soortgelyke herlewing, maar op ‘n baie kleiner skaal, onder die Engelssprekende gemeenskap plaasgevind. Die leidende figure was Des en Dawn Lindberg. Daar word hierna verwys as die *coffee-bar* era. Anton Goosen, sowel as baie ander Afrikaanse kunstenaars van die laat sewentigerjare, het tot ‘n mate in die voetspore van dié musikante gevolg en oorspronklike Afrikaanse liedjies geskryf wat telkemale deur die media en kenners as Afrikaanse folkmusiek<sup>11</sup> beskryf is. In later jare het daar egter ‘n nuwe tendens ontstaan om ouer volksliedjies in ‘n rock-idoom te verwerk, wat in sommige gevalle die volksliedjie onherkenbaar gelaat het<sup>12</sup>. Johannes Kerkorrel se weergawe van “Al lê die berge nog so blou” en Karen Zoid se aanpassing van “Afrikaners is plesierig” is goeie voorbeelde van hoe volksliedjies vernuwe kan word, en op so ‘n manier deel kan bly van beide die kultuur se populêre- én volksmusieknalatenskap. Vandag word ouer populêre Afrikaanse liedjies (sowel as volksliedjies uit die *FAK Volksangbundel*), opgeraap en

<sup>11</sup> Sien seksie 3.2.4, “‘n Huis met baie wonings”, in die betrokke studie.

<sup>12</sup> Sien M. Bosman se artikel, “Die FAK-fenomeen: Populêre Afrikaanse musiek en volksliedjies” (2004:30-45) uit *Die Tydskrif vir Letterkunde*, 41 (2).

aangepas vir uitvoering deur eietydse Afrikaanse kunstenaars, en bly dit op hierdie manier deel van die Afrikaanssprekendes se versameling oorspronklike liedjies.



## 2.2 Die verhouding tussen Afrikaans as taal en Afrikaanse liedjies

Die mening is dat die opkoms en ontwikkeling van Afrikaanse musiek en die bevordering van Afrikaans tot ‘n erkende kultuurtaal, nouliks verbind is. Hierdie verhouding het gestalte gevind in die stigting van die Genootskap van Regte Afrikaners in 1875 in die Paarl. Die werksaamhede van die GRA hou verband met die Eerste Afrikaanse Taalbeweging wat in die lewe geroep is om Afrikaans te verhef en die gemeenskap bewus te maak daarvan dat dit ‘n taal is wat deur sy mense gepraat en geskryf kan word (Loader, 2015). Die beweging was ook grootliks daarop gemik om die verengelsing van die Kaapse gemeenskap in die kiem te smoor. In ooreenstemming met hierdie ideale, was die behoefte om Afrikaanse volksang te bevorder en om die musikale erfenis van hierdie gemeenskap te bewaar. Volgens Loader (2015) was Afrikaans egter lank voor 1875 onder die mense gepraat, net soos aanvaar kan word dat Afrikaanse liedjies ook voor dit bestaan het<sup>13</sup>.

Buiten dat die GRA die verengelsing van die Kaap wou teenwerk, was daar ‘n ander rede vir die bevordering van Afrikaans. Hierdie rede hou verband met die feit dat Afrikaans gesien was as “... slegs ‘n kombuistaal (*kitchen dutch*), ‘n praat-taal, en die taal van onderontwikkelde” (Loader, 2015), wat ‘n opvatting is wat die GRA wou verander. Hul werksaamhede het in 1925 vrugte afgewerp toe Afrikaans erken is as kultuurtaal. Voor dit was Nederlands en Engels die enigste twee amptelike kultuurtale – vandaar ook die teenwoordigheid van die groot hoeveelheid Nederlandse en Engelse liedere in die Kaap. Die sing van Afrikaanse (volks)liedjies was een van die maniere waarop hulle Afrikaans wou bevorder. P.I. Hoogenhout, ‘n bekwame digter, geesdriftige ondersteuner van die volkstaal, en stigterslid van die GRA, het (gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu) verskeie Engelse liedere in Afrikaans vertaal met die doel om die Afrikaanssprekende gemeenskap van liedere in hul eie taal te voorsien. Sy vertaalde liedere was ook ‘n kernbron vir die samestelling van die bundels deur Mansvelt en Van Niekerk, sowel as vir die 1937-uitgawe van die *FAK Volksangbundel* (Bouws, 1982:150).

Die Tweede Taalbeweging sou in 1905 aanbreek met die stigting van die Afrikaanse Taalgenootskap en die Afrikaanse Taalvereniging wat in later jare verantwoordelik sou wees vir die *FAK (Volk)Sangbundel* publikasies. Die liedbundels van beide dr. N. Mansvelt en J. van Niekerk, die Afrikaanse populêre (of ligte) liedjies van kunstenaars soos Blignaut en Bosman, en die Afrikaanse kunsliedere wat ontstaan het tydens die Afrikaanse Liedbeweging<sup>14</sup>, is voorbeelde van hoe die bewuswording van Afrikaans oorgespoel het in die musikale uitbreiding van die Afrikaanse liederskat in die volks-, populêre- en kunsmusiek sfeer. Bouws het juis geskryf dat die gebruik van lirieke in Afrikaans eers grotendeels begin het toe Afrikaans as skryftaal bevorder is (Bouws, 1969:52), waarvan die genoemde voorbeelde ‘n uitvloeisel is. Bouws se opmerking kan direk verbind word met die idee dat ‘n taal waarvan die literatuur-uitset groot is, ‘n taal is wat voorsiening maak vir die skep van liedjies – ‘n teks is as’t ware een van die twee samestellende komponente van ‘n liedjie. Net soos die Afrikaanse Liedbeweging ‘n volgende fase van “verbreding en verdieping” in die ontwikkeling van Afrikaans as taal en Afrikaanse kunsliedere ingelei het

<sup>13</sup> Volgens Loader (2015) is Afrikaans, soos dit vandag bekend is, grotendeels reeds in 1770 vasgelê.

<sup>14</sup> Bouws verduidelik dat die liedbeweging “... ‘n aantal komponiste (was) wat sou probeer om die gedagtes en gevoelens van die Afrikaanse poësie in klanke weer te gee...” (1982:173), wat ingelei is deur twee komponiste, Stephen H. Eyssen en Charles Nel. Komponiste wat vanaf 1920 en in die jare daarop Afrikaanse gedigte getoonset het – en geassosieer word met spesifiek die eerste fase van die Afrikaanse Liedbeweging – was M.L. de Villiers, Gideon Fagan, Petrus Lemmer, en S. Le Roux Marais.

(Bouws, 1982:173), het die populêre (of ligte) liedjies van Blignaut en Bosman dieselfde vir populêre Afrikaanse musiek gedoen. Dit is juis hierdie tradisie waarby Musiek en Liriek en Anton Goosen dekades later sou aansluit om Afrikaanse musiek met goeie lirieke te bevorder. So het Afrikaans as taal haarself stelselmatig in die volksmond gevestig, en die sleutel geword waarmee kunstenaars die potensiaal van Afrikaanse musiek kon ontsluit.

### 2.3 Die *FAK Volksangbundel*

Bouws (1982:151-158) skryf dat in ‘n poging om Afrikaanse volksliedjies te bewaar, ‘n projek in 1897 geloots is om hierdie doel te verwesenlik. Hierdie projek is deur dr. N. Mansvelt gelei, en het kulmineer in die 1907 liedbundel, *Hollands-Afrikaanse liederbundel*. Mansvelt se bundel is in 1927 deur Joan van Niekerk hersien en uitgegee as *Die groot Afrikaanse-Hollandse liederbundel*. Bouws (1982:158) verduidelik dat die *Hollands-Afrikaanse liederbundel* gemik was op die “Hollands-Afrikaanse bevolkingsdeel van Suid-Afrika” en dat daar veel meer Hollandse as Afrikaanse tekste in die bundel vervat is. In Van Niekerk se hersiende bundel het die verhouding omgeswaai en was die aantal “Afrikaanse of verafrikaanse tekste” meer as die in Nederlands (*ibid.*) – ‘n verandering wat reg laat geskied aan die status van Afrikaans as ‘n erkende landstaal sedert 1925. In hierdie konteks maak dit dus sin dat veral die 1907 bundel nie die Afrikaanse liederkat weerspieël nie, siende dat die liedere in dié bundel steeds vir ‘n oorwegend Nederlandssprekende gemeenskap bedoel was.

Naas hierdie bundels, was die eerste uitgawe van die *FAK Volksangbundel* in 1937 die grootste en belangrikste versameling Afrikaanse volksliedjies wat die lig gesien het. Die eerste uitgawe hiervan, onder redaksie van dr. H. Gutsche, W.J. du P. Erlank (Eitemal), en S.H. Eyssen, was ‘n resultaat van die Federasie van die Afrikaanse Kultuurvereniging (gestig in 1929 in Johannesburg) se werksaamhede. Die oorhoofse funksie van die organisasie was om “Afrikaans as taal op ‘n gekoördineerde wyse te bevorder” (Giliomee, 2003:401) in ‘n poging om die weerstandigheid wat daar teenoor Afrikaans bestaan het, teen te werk. Soos reeds vroeër genoem is, was Afrikaans gesien as ondergeskik aan Nederlands en Engels en is die gebruik daarvan geassosieer met die “onderontwikkelde” Suid-Afrikaners. Al die FAK se projekte, soos Giliomee aangehaal het uit *Die triomf van Afrikaans* (Pienaar, 1943:380-81 uit Giliomee, 2003:401-402), het ten doel gehad om die Afrikaanse gemeenskap se “outlook, frame of mind and spiritual inclination” te vorm, sodat hul werksaamhede nie net ‘n oppervakkige uitbou van literatuur, kuns en musiek is nie, maar die opbou van ‘n “kulturele selfgenoegsaamheid”. Om hierdie vooruitsigte te verwesenlik is projekte geloots waarvan die publikasie van die *FAK Volksangbundel* een was. Dié inisiatief het voorsiening gemaak vir die behoefte aan ‘n bundel met Afrikaanse (volks)liedjies wat deur die Afrikaners met trots gesing kon word. Die volledige stel kategorieë waarin die liedere georganiseer is, lui as volg (Gutsche *et al.*, 1937:ix-xvi): “Volk en Vaderland”, “Liefdes-Lag en Liefdes-Leed”, “Kleuterklankies”, “Vrolikheid en Olikheid”, “Met Dapper en Stapper”, “Lewenswel en Lewenswee”, “Vriendskap, Vaarwel en Wedersien”, “Lentegeur en Lentekleur”, “Kersmis”, “Wese en Waarheid”, “Studente en Skoliere”, en “Piekniek-Liedjies”. Vanuit hierdie kategorieë kan afgelei word dat patriotisme, samesyn, opvoeding en die landelike omgewing belangrik was in die

<sup>15</sup>Hopkins (2006:35) beskryf piekniek liedjies as ‘n tipe lied waarna maklik geluister kan word met lirieke wat sentreer rondom flora, fauna en geografiese plekke. Twee bekende voorbeelde van sulke liedjies sluit onder andere dié deur C.J. Langenhoven in: “Pollie ons gaan Pêrel toe” en “Jan Pierewiet”.



Afrikaanssprekende kultuur en vervolgens die temas is wat uitgelig word in liedjies wat ten doel gehad het om die volk te verenig. Hiermee het die *FAK Volksangbundel* spoedig 'n erkende sangbundel en 'n simbool vir die aanvaarbare kulturele gebruike van die Afrikaanssprekendes geword. Dit is wel opvallend dat populêre Afrikaanse musiek, vernaamlik boeremusiek, steeds voorkeur onder die werkersklas Afrikaners geniet het gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu, ten spyte van die FAK se verbete pogings om die kulturele gebruike van die Afrikaners te verhef deur die samestelling van 'n volksangbundel en die sing van volksliedjies. Alhoewel die *FAK Volksangbundel* in skole en musiekklassse gebruik is, het dit in kontras gestaan met die gewildheid van populêre Afrikaanse liedjies - die voorkeur vir populêre Afrikaanse musiek teenoor volksliedjies was 'n groot kommer vir die kulturele elite. Geen van dié kommersiële Afrikaanse popliedjies, soos David de Lange se “Suikerbossie” en “Kalfie Wals” en Chris Blignaut se “Die Donkie” en “Ou Ryperd”, is ook in die *FAK Volksangbundel* opgeneem nie, en sou eers in latere uitgawes van die *FAK Sangbundel* verskyn. Die ironie is egter dat die liedjies wat wél in die *FAK Volksangbundel* opgeneem is, meestal vertaalde liedere vanuit Engels of Duits is, en nie werklik verteenwoordigend is van die Afrikaners se kulturele erfenis nie (Van der Merwe, 2015:81-82). Laastens, is die verrigtinge tydens die Eeufeesvieringe 'n goeie voorbeeld van hoe dié twee liedvorme se populariteit van mekaar verskil het. Volgens Van der Merwe was dit duidelik dat die Afrikaners nie bekend was met die liedjies in die *FAK Volksangbundel* nie, maar eerder die liedjies van David de Lange en Chris Blignaut geesdriftig gesing het (2015:94).

Kenmerkend aan die 1937 *FAK Volksangbundel*, is die aanwesigheid van 'n “groot aantal Duitse liedere met Afrikaanse vertalings en (slegs) 'n paar plaaslike liedjies” (Giliomee, 2003:402 - eie beklemtoning). Soos reeds genoem is, blyk dit dat die gepubliseerde liedbundels voor 1937 ook nie werklik 'n bestekopname is van “egte Afrikaanse volksliedjies” (Bouws, 1982:161) wat deur die Afrikaanssprekende gemeenskap gesing is nie, veral wanneer in ag geneem word dat slegs 28 van die totale 78 liedere in beide Mansvelt en Van Niekerk se bundels oorgeneem is om deel te vorm van 314 liedere in die *FAK Volksangbundel* (Gutsche *et al.*, 1937:V). In retrospek lyk dit egter ook nie asof die FAK versameling veel meer verteenwoordigend is van oorspronklike Afrikaanse volksliedjies nie. Die toevoeging van so baie vertaalde Duitse liedere, sowel as liedere uit ander tale en kulture, laat 'n mens wonder oor hoeveel van dié liedere werklik voorheen deur die volk gesing is. Die rede vir die spesifiek Duitse inslag kan moontlik deels verduidelik word aan die hand van Gutsche se Duitse herkoms – alhoewel Suid-Afrikaans gebore – en opleiding as teoloog (Malan, 1982:140-141). Gutsche se merkwaardige affiniteit vir volksang en die nasionalistiese waarde daarvan, was vervolgens 'n primêre impuls vir sy noemenswaardige bydrae tot die liedkeuses vir die *FAK Volksangbundel* (*ibid.*).

Die oorspronklike *FAK Volksangbundel* is tot op hede vier keer hersien, en in latere weergawes is nuwe musiek bygevoeg en ouer liedere uitgelaat. Die titel het ook verander na *FAK Sangbundel*. Die navorsingswerk en optekene van Afrikaanse liedjies deur figure soos Jan Bouws, Pieter Grobbelaar, Jo Fourie, en Chris Lamprecht, het 'n beduidende rol gespeel in die toevoegings wat tot latere uitgawes gemaak is (Malan, 1984:158). Alhoewel meeste van hierdie liedere egter reeds lank voor die eerste *FAK Volksangbundel* ontstaan het, kan aanvaar word dat dit weens die tekort aan effektiewe optekening nie beskikbaar was vir publikasie in die vroeë bundels nie. Die mees onlangse uitgawe van dié sangbundel is in 2012 uitgegee en bevat 400 nuwe Afrikaanse liedere, en word gesien as die eerste uitgawe van 'n tweede volume in dié reeks bundels. Die doel van hierdie bundel is daarom nie om die volksliedjies van die 1979-bundel te verplaas nie, maar eerder om

Afrikaanse musiek wat die afgelope 40 jaar geblom het “te laat herleef en te laat voortleef vir nog ‘n generasie” (*FAK-Sangbundel: Afrikaners is (weer) plesierig met FAK-Sangbundel!*, s.a.). Die nuwe bundel sluit die volgende musiekgenres in: “Afrikaanse kontemporêre musiek, luister-, volks-, kinder-, geestelike- en tradisionele liedjies, kunsliedere, en koormusiek” (*FAK-Sangbundel Volume II*, s.a.). Met liedere deur van Suid-Afrika se bekendste populêre Afrikaanse kunstenaars, soos bv. Steve Hofmeyr, Koos Kombuis, Jak de Priester, Chris Chameleon, Richard van der Westhuizen, Laurika Rauch, Min Shaw, Anton Goosen en vele meer, is dit duidelik dat die FAK se fokus in hierdie verband nie noodwendig by die versamel van volksliedere gelê het nie, maar eerder by die dokumentering van eietydse Afrikaanse liedere.

## **2.4 Die invloedryke sosiale en politieke strominge kenmerkend aan die Suid-Afrikaanse landskap gedurende die twintigste eeu**

Namate daar dieper gedelf word in die musiek van vroeër kommersiële Afrikaanse kunstenaars en die konteks waarin hulle bekendheid verwerf het, word dit algaande duideliker dat die Suid-Afrikaanse gemeenskap – meer spesifiek die Afrikaanssprekende gemeenskap – ‘n baie komplekse sosiale groepering is. Van der Merwe (2015) het in sy navorsing onder andere gekyk na die wyse waarop die diverse sosiale verspreiding en klasseverskil onder die Afrikaanssprekendes ‘n rol gespeel het in hierdie gemeenskap se kulturele, en spesifiek musikale, gebruike. Wanneer, byvoorbeeld, Blignaut en Goosen se musiek vanuit hierdie perspektief beskou word, is daar veel meer onderliggende sosiale strominge wat in gedagte gehou moet word wanneer Afrikaanse musiek onder bespreking is. Dié gemeenskap se verhouding met musiek kan daarom nie los van sy sosiale en politieke landskap bespreek word nie, en word beide die aspekte se wedersydse invloede op mekaar kortliks verduidelik.

Die Afrikaanssprekende gemeenskap se sosiale omstandighede gedurende die eerste helfte van die eeu ná die Anglo-Boereoorlog, word nie gekenmerk deur vooruitstrewendheid nie, maar eerder deur armoede, depressie en ‘n gevoel van ontworteling (Giliomee, 2003:315). Verder het die grootste gedeelte van die Afrikaners ‘n landelike bestaan gevoer, terwyl die res deel gevorm het van die arm werkersklas in die stede en groter dorpe – slegs ‘n handjie vol Afrikaners het ‘n middelklas bestaan gevoer (*ibid.*). Hierdie sosiale verspreiding sou egter teen die middel van die 1930’s begin anders lyk as gevolg van die grootskaalse verstedeliking van die landelike gemeenskap weens armoede, die onherstelbare skade wat die oorlog aan die plase aangebring het, en die droogte van 1932-1933 (Giliomee, 2003:323) – teen 1936 het reeds 50% van Afrikaners in stede gewoon omdat die landbousektor nie meer ‘n lewensvatbare inkomste verseker het nie (Giliomee, 2003:405). In die stede het dié verstedelikes egter nie onder veel beter omstandighede as armoede en werkloosheid geleef nie, en het die Afrikaanssprekende gemeenskap ‘n groot deel van die ekonomies en sosiaal gemarginaliseerde Suid-Afrikaners uitgemaak (*ibid.*). Giliomee voer aan dat hierdie toestand waarin die Afrikaners hulself bevind het teen die 1950’s ‘n probleem van die verlede sou wees en dat die kenmerkende “blikkiesdorpe” sedert die laat 1950’s stelselmatig begin verminder het (Giliomee, 2003:354 en Van der Merwe, 2015:147). Die dekades-oue gaping tussen die werkersklas en Afrikaner elite was vir die eerste keer besig om die weg te baan vir ‘n ekonomies meer gelyke volk wat die Afrikaner in ‘n gunstige posisie ten opsigte van politieke en materiële welvaart geplaas het. Hierdie ontwikkelinge het gevolglik ‘n onvermydelike invloed op die musiekkultuur van die groeiende Afrikaanssprekende middelklasgemeenskap gehad.

Die vereenvoudigde uiteensetting van die Afrikaanssprekende gemeenskap se politieke en sosiale konteks gedurende die tydperk rondom die 1930's, dien vervolgens as baken vir die bespreking van die impak wat dit op populêre Afrikaanse musiek gehad het. Van der Merwe verduidelik dat daar 'n groot skeiding was tussen musiekstyle wat deur die kulturele entrepreneurs voorgestel is as bevorderlik vir die Afrikanerkultuur, en musiek wat deur hulle gesien is as minderwaardig, soos byvoorbeeld boeremusiek en sekere populêre Afrikaanse liedjies (2015:77). David de Lange – skrywer van die immerbekende “Suikerbossie” – was byvoorbeeld 'n gunsteling onder die Afrikaanssprekende plattelanders en werkersklas gedurende die 1930's, al was sy musiek volgens die FAK as “'n verleentheid vir die kultuur van die Afrikaner” gesien (Van der Merwe, 2015:77). Dit het ook gereeld gebeur dat Engelse en Duitse treffer in Afrikaans vertaal is om te verseker dat groot hoeveelhede plate vrygestel kan word, wat 'n verdere doring in die elite se vlees was. Die liedjie, “Klein Maat”, is byvoorbeeld 'n vertaling van die Engelse treffer, “Little Pal”, deur Al Jolson (Van der Merwe, 2015:72-73).

'n Verdere bydrae tot die kontrasterende opinies oor Afrikaanse musiek van dié tyd, was die swak gehalte van die langspeelplate – namate daar groter kompetisie onder die platemaatskappy ontstaan het om in die Afrikaners se groeiende behoefte aan populêre Afrikaanse musiek te voorsien, het die kwaliteit van die opnames gely onder die druk om te produseer. Ten spyte van die swak gehalte van die plate, word hierdie periode wel gekenmerk daarvoor dat instrumente soos die konsertina, viool, ukulele, banjo, en mandolien vir die eerste keer op Afrikaanse plate gehoor is (Van der Merwe, 2015:72-73). Hierdie instrumentasie is 'n kenmerkende eienskap van boeremusiek, en word in later jare in die liedjies van populêre kunstenaars, soos Anton Goosen, gebruik om 'n tradisionele karakter aan byderwetse Afrikaanse musiek te gee. Hierteenoor het die destydse Afrikaanse middelklas eerder gestreef daarna om Afrikaanse musiek te bevorder wat voldoen het aan Europese standaarde. In hierdie verband is Hendrik Susan se boeremusiekgroep 'n goeie voorbeeld, alhoewel daar nie aanvanklik konsensus onder die middelklas Afrikaners was oor of Hendrik Susan se tipe musiek geskikte populêre Afrikaanse musiek is nie. Nietemin het Hendrik Susan die era van kommersiële boermusiek ingelei deur sy moderne en jazz-agtige verwerkings van FAK liedjies en eie komposisies. Teen die 1960's, toe die Suid-Afrikaanse ekonomiese toestand aansienlik verbeter en die middelklas Afrikaners opgang gemaak het, was boeremusiek 'n erkende musiekvorm van die middelklas Afrikaners met leidende musikante, soos Nico Carstens, wat groot kommersiële suksesse bereik het (sien Van der Merwe, 2015:97-100). Carstens was ook bekend daarvoor dat hy *kwela* liedjies vrygestel het, wat, ten spyte van *kwela* se herkoms, 'n baie populêre musiekstyl onder die middelklas Afrikaners gedurende die 1960's was (Van der Merwe, 2015:125). Die ironie is, dat die musiek wat gedurende die 1930's afgeskryf is deur die kulturele elit as nie voldoende aan die standaarde van hul “Europese kulturele identiteit” nie, is enkele dekades later gesien as kenmerkende musiek van die middelklas Afrikaners (Van der Merwe, 2015:42). Die studie brei nie verder uit hieroor nie, alhoewel dit belangrik is om kennis te neem daarvan dat boeremusiek 'n belangrike deel van die Afrikaners se musikale erfenis is.

## **2.5 Die SAUK se bydrae tot die ontwikkeling van Afrikaanse musiek**

Die totstandkoming van die radio-uitsaaidienste in Johannesburg, Durban en Kaapstad, onderskeidelik in 1923 en 1924 in die laasgenoemde twee gevalle, het 'n baie groot rol gespeel in die popularisering van populêre Afrikaanse musiek. Van der Merwe (2015:65) noem dat, alhoewel die presiese datum en lied onbekend is, die eerste lewendige radio-uitsending van 'n Afrikaanse

liedjie waarskynlik in 1923 deur Chris Blignaut was. Hierdie drie stasies is in 1927 genasionaliseer en het vervolgens bekend gestaan as die African Broadcasting Company, 'n hoofsaaklik Engelse diens wat eers in 1931 ook in Afrikaans begin uitsaai het (ten spyte daarvan dat Afrikaans reeds in 1925 erken is as 'n kultuurtaal) (Van der Merwe, 2015:66). Die SAUK is op 1 Augustus 1936 in die lewe geroep, en het die voorafgaande ABC-uitsaaidiens vervang (Flatinternational, s.a.). Hiërdie was 'n parallelle uitsaaidiens wat sedert 1937 beide in Afrikaans en Engels uitgesaai het (*ibid.*). Die SAUK se eerste kommersiële stasie, Springbokradio<sup>16</sup>, is in 1950 in die lewe geroep en het 'n groot rol gespeel in die "skep van 'n platvorm vir kunstenaars en akteurs wie hierdeur bekendheid in Suid-Afrika verwerf het" (SABC: Springbok Radio Revisited, s.a.). Anton Goosen se teenwoordigheid op Springbokradio se Top 20-trefferlys in 1978 is 'n goeie voorbeeld hiervan. Hy was die eerste Suid-Afrikaner om beide 'n Engelse en Afrikaanse liedjie op hiërdie lys te hê (Anton het dit reggekry! 1978): "My life is in good hands" gesing deur Gene Rockwell en "Hoeka Toeka" gesing deur Carike Keuzenkamp. Die jaarlikse Sarie-toekennings was 'n verdere uitbreiding van Springbokradio se inisiatiewe om plaaslike talent te bevorder (Anton Goosen sommer vir drie Saries benoem, 1979:8). Vervolgens kan afgelei word dat die SAUK – net soos enige ander land se nasionale uitsaaidiens – 'n belangrike rol gespeel het in die popularisering van Afrikaanse musiek en dat hulle geleenthede geskep het vir Afrikaanse musikante om hulle musiek aan die publiek bekend te stel.

'n Volgende voorbeeld van hoe die SAUK plaaslike musiek bevorder het, kan aan die hand van vroeëre musiek bewys word. Trehwela (1980:51) skryf dat boeremusiek van die eerste musiekstyle is wat deur die SAUK opgeraap is om in die publiek se behoefte daaraan te voorsien. Volgens Van der Merwe (2015:8) was boeremusiek by verre die mees populêre musiekgenre gedurende die 1930's tot 1950's, en maak dit dus sin dat die SAUK dit sou uitsaai. Dit is juis as gevolg van die SAUK se ingryping dat die bekende musiekgroep van Hendrik Susan in 1938 gebore is met die doel om boeremusiek vir radio-uitsending te skryf, verwerk, en uit te voer (*ibid.*). Die Wouter de Wet Voorslagorkes is ook 'n voorbeeld van 'n bekende boeremusiekorkes wat deur die geleenthede wat die SAUK vir musikante geskep het, bekendheid verwerf het. In hierdie spesifieke geval was De Wet se orkes die gevolg van die Afrikaanse radiokanaal se reeks boeremusiekprogramme wat deur die Programbestuurder van die Kaapstadse SAUK ateljee geloots is (Trehwela, 1980:54). De Wet het onder andere liedjies van die bekende Danie Bosman vir sy orkes verwerk. Trehwela noem ook dat die boeremusiek van Fanie Bosch en Hansie van Loggerenberg, sowel as liedjies deur die sangers, Chris Lessing en Jurie Ferreira, baie populêr was (1980:45-46).

In later jare het die SAUK se rol as nasionale uitsaaidiens sekere veranderinge ondergaan, en is die algemene opinie dat die SAUK stelselmatig meer toegewend teenoor die nasionalistiese ideale van die regerende party opgetree het (Van der Merwe, 2015:109 en Meyer, 2015:26-27). Meyer skryf dat een van die redes vir hierdie opvatting die aanstelling van Piet Meyer as die voorsitter van die SAUK in 1959 is. Hy was daarvoor verantwoordelik dat die SAUK sy eie redaksionele besluitnemingstelsel aangeneem het (en dus die BBC-model verwerp het) en algaandeweg meer lede van die Broederbond in belangrike posisies aangestel het (Harrison, 1981:209-210 uit Meyer, 2015:12-13). Die vraag is egter tot watter mate die SAUK 'n propagandamasjien vir die Nasionale

<sup>16</sup> Teen die 1950's was die radiosein op die platteland steeds swak, en is die kommersiële radiostasie, Springbokradio, in die lewe geroep om fondse in te samel om die sein in die platteland te verbeter (Van der Merwe, 2015:109). 'n Mens sou daarom kon aflei dat die uitsaaimateriaal van 'n populêre aard moes wees om te verseker dat dit baie luisteraars lok.

Party was, en hoe dit die uitsaai van populêre musiek – hetsy plaaslik of internasionaal – beïnvloed het? Dit is ‘n kwessie wat nie verder in diepte in die betrokke werkstuk bespreek word nie, alhoewel dit aanvaar kan word dat so ‘n invloed ‘n groot impak sou hê op die materiaal – nie beperkend tot net populêre musiek nie – wat uitgesaai was.

Met betrekking tot die uitsaai van populêre musiek, is dit alom bekend dat internasionale populêre musiek die Suid-Afrikaanse luisteraars deur die LM Radiostasie bereik het. LM Radio is egter gesluit, en het die SAUK ‘n plaaslike kommersiële stasie, naamlik Radio 5, in 1975 geskep om die vakuum te vul (Turner, s.a.). Volgens die persverklaring deur die SAUK, sou Radio 5 voortgaan om die “beproefde en suksesvolle LM Radio programpatroon, wat by menige jeugdige Suid-Afrikaners inslag gevind het, (te) behou” (*ibid.*). Hopkins (2006:51) beweer egter dat Radio 5 vanuit die staanspoor nie veel meer as ligte popmusiek uitgesaai het teenoor die groot verskeidenheid rockmusiek wat in die buiteland beskikbaar was nie. Dit is die mening dat sy opinie nie noodwendig die volle omvang van die kwessie reflekteer nie. Alhoewel daar nie uitbrei word hierop nie, skakel Hopkins se opmerking tot ‘n mate met die feit dat die SAUK beperkinge geplaas het op die uitsaai van sommige populêre liedjies, hetsy internasionaal of plaaslik. Ten spyte hiervan was plate van musiekgroepe wie se musiek nié op die radio gehoor kon word nie, wel in Suid-Afrika beskikbaar om te koop (Van der Merwe, 2014:365). Belangstellendes sou alternatiewelik op hierdie manier die musiek van internasionale musiekgroepe in die hande kon kry. In die lig van die verstedelike Suid-Afrikaner se finansiële welvaart gedurende die tweede helfte van die twintigste eeu, kon hulle boonop die nuwe internasionale musiektendense en modes bekostig deurdat dit vir hulle moontlik was om ‘n radio (en die gepaardgaande lisensie) te besit en plate aan te koop. Daar kan vervolgens afgelei word dat, ten spyte van die opinie dat die SAUK beperkinge geplaas het op die uitsaai van populêre liedjies, die musiek steeds die belangstellende luisteraars bereik het. Om meer substansie aan die bespreking oor uitsaai-beperkinge te verleen, spesifiseer Drewett dat “die musiek van musikante wat oor taboe onderwerpe gesing het, of van kontroversiële taal gebruik gemaak het, onder sensuur geplaas is” (Drewett, 2004:189 uit Meyer, 2015:26 met eie vertaling). Die kwessie hier is dus dat die uitsaai van spesifiek populêre musiek nie in beginsel afgekeur is nie, maar dat daar wel kontrole uitgeoefen is oor watter populêre liederes uitgesaai is. Vanuit ‘n ander perspektief sou ‘n mens kon sê dat die SAUK nie ‘n propagandamasjien vir die regerende party was nie, maar dat die SAUK slegs konserwatiewe redaksionele besluite geneem het wat waarskynlik in lyn was met die regerende party se kulturele ideale. Dieselfde kan gesê word oor die sensuurbeleid: die SAUK het nie noodwendig die uitsaai van sekere musiekstyle beperk as gevolg van inmenging deur die regerende party nie, maar dat spesifieke (konserwatiewe) redaksionele besluite eerder daarvoor verantwoordelik was.

Ter uitbereiding van die punt dat sekere liedjies deur die SAUK verban is as gevolg van hul affiliasie met die regerende party en politieke oortuigings, dien die verbanning van sommige liedjies deur Anton Goosen as goeie voorbeelde daarvan dat politieke redes nie altyd die deurslaggewende faktor was vir die verbanning daarvan nie. In ‘n onderhoud met ‘n joernalis van Litnet, Riana Wiechers (2005), het Goosen vertel van liedjies wat deur die SAUK afgekeur is, terwyl dit geen verwysings na enige politiek-relevante kwessies gehad het nie. Goosen noem dat liedjies wat verwysings gehad het na ander onderwerpe buiten politiek, soos “seks, *brand naming*, swak smaak ... en *religion*”, ook nie toegelaat was nie (*ibid.* - eie kursivering). Een so ‘n lied is “Begrafnistyd op Zeerust”. Goosen verduidelik: “Jy weet, die *Banning Committee* van die SAUK het “Begrafnistyd in Zeerust” destyds verban. En die *song* is eintlik maar net 'n onskuldige kykie na



begrafnis." (Wiechers, 2005 - eie kursivering). 'n Ander lied van Goosen, "Kruidjie roer my nie", is in 1979 afgekeur juis omdat dit die name van staatsamptenare bevat het, wat 'n voorbeeld is van 'n lied wat wel as gevolg van politieke redes verban is (*ibid.* - eie kursivering):

"Kruidjie-roer-my-nie", die *original* opname, het gespot met Pretoria en die staatsamptenare – die mense met hulle voete op die tafels wat maak of hulle werk ... Ek weet nie hoe lank dit was na die *song* uitgereik is nie, of dit nou een dag of twee dae was nie, toe bel 'n ministersvrou die SAUK se *Banning Committee* en maak 'n klagte. Omdat ek kwansuis 'n *joke* maak van die staatsdiens en die regering en al daai goed. En toe *ban* hulle dit. Ek het *actually* die brief in my *scrapbook*. Dis op my *website* ook. "Nie geskik vir uitsending nie." *Gesign*. En toe gaan ons terug na die studio en ek skryf 'n *straight lyric*. "Donkiekar". "Ek en jy". "Speel vir jou konsertina". "Jy's my liefing". Met net 'n paar klein *digs*, soos onder meer die verwysing na Waterkloof. Maar dit is toe nou *cool*. Dit werk toe vir hulle. So dit is vir my waar die politieke *game* begin het. Ek het die heeltyd 'n *game* met hierdie mense gespeel. En dis hoe ek hulle met daai ene *gebeat* het. "Boy van die Suburbs" - die *song* was onder *embargo* omdat ons *mixed language* gebruik het. Vier dae na die *embargo* ingestel is, toe gaan ek en die *producer* in na die SAUK en sê maar *this is too much*. "Begrafnis" en "Boy" kan nie albei *geban* wees nie. Toe los hulle "Boy" se *ban*, maar "Begrafnis" se *ban* bly. Toe sê ons dis *orraait*. *Ban* dan maar vir "Begrafnis", maar "Boy" moet hardloop! Daai dae was die Broederbond *powerful*. Baie *powerful*.

Die slotsom is dus dat die SAUK liedjies op grond van veel meer as net politieke redes verban het. Die idee dat die SAUK 'n propagandamasjien vir die Nasionale Party was, dra wel gewig, maar dit is nie noodwendig die geval in alle opsigte nie. Die idee dat populêre musiek eerder onderworpe was aan konserwatiewe programsamestelling, bied 'n meer neutrale perspektief én verklaar ook waarom Afrikaanse musiek vir soveel jare so geweldig konserwatief was. Dit lui vanselfsprekend dat die kommersiële kunstenaars musiek moes produseer wat deur die uitsaaidiens aanvaar sou word, en dat kunstenaars wat 'n meer alternatiewe roete gevolg het nie hierdie geleentheid sou kry nie.

## 2.6 Die Lekkerliedjie-era: Van Die Briels tot *Rock 'n Roll* en Gé Korsten

### 2.6.1 Afrikanerjeug en *Rock 'n Roll* in Suid-Afrika

In 'n kultuur waar daar wag gehou is oor die invloed wat die beskikbare kultuurgoedere op die samelewing kan hê, is dit nie vreemd dat rockmusiek geen onmiddellike impak op die Afrikanerjeug in Suid-Afrika gedurende die 1960's gehad het nie. Die Britse en Amerikaanse musiekgroepe se sosiale kommentaar op aktuele gebeure, soos die oorlog in Viëtnam en die Burgerregtebeweging in Amerika, is omstandighede waarmee die Suid-Afrikaners sou kon assosieer in terme van die plaaslike politieke omstandighede – soos die politieke onluste sedert die sestigerjare, die Grensoorlog, en die instelling van verpligte diensplig in 1967. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die bekende Amerikaanse folksangers, Joan Baez en Bob Dylan, wie hulself assosieer het met die beweging van Martin Luther King, en wêreldwyd 'n bewustheid geskep het van die politieke verdeeldheid wat in die Amerikaanse regstelsel bestaan het. Hierdie tipe lirieke en sosiale betrokkenheid van musikante het egter geen daadwerklike impak op die Afrikaanse musikante van daardie tyd gehad nie, en sou Afrikaanse musiek eers met die koms van Anton Goosen in hierdie rigting begin beweeg. 'n Mens kan nie help om te wonder waarom die Suid-Afrikaanse jeug nie opgesweep is deur dié protesliedere en op eie bodem by hierdie beweging aangesluit het nie? Van der Merwe (2015:151) verduidelik dat die Afrikanerjeug geen begrip gehad het vir die verwysings (plekname, datums, historiese gebeure ens.) en politieke uitlatings wat aanwesig was in die musiek nie, en dat die werklike betekenis van die musiek nie ingedring het tot hulle nie. Verder word die

rockmusiekbeweging geassosieer met ‘n groep liberale jongmense wat die regerende partye se besluite bevraagteken het, wat ‘n houding is wat nié deur die konserwatiewe Afrikaanssprekende jeug van die tyd gedeel is nie (*ibid.*).

Wat wel interessant is, is dat die Afrikanerjeug se voorkeur in musiekstyl steeds eerder *rock ‘n roll* as die “sentimentele liedjies van Die Briels en Gé Korsten se pop-opera” was (Van der Merwe, 2014:362). Die rede hiervoor word verduidelik aan die hand van ‘n studie wat gedurende die mid-1960’s deur die Pretoria Universiteit gedoen is, wat bewys het dat die Afrikanerjeug nie in Afrikaanse musiek belanggestel het nie, en dat hulle gevoel het dat “alle Afrikaanse pop-liedjies se kwaliteit te lig of te swak is om *pop* genoem te word” en dat “Afrikaans nie geskik is vir popmusiek nie” (Grundlingh, 2008:154). Die Suid-Afrikaanse jeug sou eers jare later deur middel van musiek hulle opinies rakende die regerende party lug en die politieke sisteme uitdaag. In hierdie geval was Anton Goosen weereens die baanbreker, en het hy liedjies geskryf wat Afrikaans as ‘n geskikte taal vir rockmusiek opgehef het. Die aard van rockmusiek het die gees van die jongmens as teikenmark, en anders as in Amerika en Brittanje, het dit eers werklik gedurende die 1980’s ‘n draer van verandering in Suid-Afrika geword.

### 2.6.2 Afrikaanse lekkerliedjies

Die karakter van Afrikaanse musiek gedurende die 1960’s en 70’s het veel te wense oorgelaat. Net soos die sogenaamde *Schlager* lieder in Europa, was hierdie hoofstroom populêre liedjies kenmerkend oppervlakkig en nie-konfronterend. Kloppeur noem dat die inhoud van die lirieke in die meeste gevalle beperk was tot die “liefde vir fauna, flora, volk en vaderland”, en dat oorsese trefferliedjies met Afrikaanse lirieke ‘n standaard praktyk was (2009:98). Die gebruik van kontroversiële en uitdagende lirieke<sup>17</sup> was dus nie ‘n algemene verskynsel in die Suid-Afrikaanse musiekbedryf nie, en sou eers met die koms van Musiek en Liriek ‘n verskynsel in die lirieke van sommige van die sogenaamde luisterliedjies maak. Gé Korsten met sy pop-operastyl is van die beste voorbeelde van ‘n Afrikaanse sanger wat verskeie vertaalde weergawes van *Schlager* liedjies gesing het, en geweldige populariteit in Suid-Afrika daarmee bereik het (Roggeband, 2009:97). Kunstenaars soos Groep Twee<sup>18</sup> was ook bekend vir die sing van lekkerliedjies sowel as liedjies uit die *FAK Sangbundel*, wat treffers insluit soos “Die padda wou gaan opsit,” “Rokkies wou sy dra”, en “Vaarwel my eie soetelief” (Hopkins, 2006:41).

Dit is egter belangrik om te onthou dat die Suid-Afrikaanse populêre musiekbedryf nie van die begin af staat gemaak het op hierdie tipe lieder nie. Ligte Afrikaanse musiek het reeds aan die begin van die twintigste eeu ‘n kommersiële rigting ingeslaan met die koms van Christian August (Chris) Blignaut (1897-1974)<sup>19</sup> en sy ukulele. Blignaut is as’t ware Suid-Afrika se “baanbreker popster” wat een van die mees suksesvolle kunstenaars was gedurende die jare dertig en veertig (Trehwela, 1980:39). Nie net was hy die eerste uitvoerende kunstenaar van Afrikaanse ligte liedjies

<sup>17</sup>Van der Merwe (2015:139) verduidelik dat daar baie klein, onafhanklike platemaatskappy was wat musiek van ‘n meer kontroversiële aard opgeneem en versprei het. Die hoop was dat hierdie musiek ‘n jonger gehoor sou bereik en aanklank vind by ‘n *nische* mark, alhoewel dit selde die geval was.

<sup>18</sup>Die lede van Groep Twee was Sias Reinecke en Gert van Tonder.

<sup>19</sup>Blignaut se loopbaan as sanger het gedurende die 1920’s afgeskop toe hy Engelse liedjies onder die skuilnaam Harold Wise uitgevoer het. Teen hierdie tyd was daar nog nie ‘n gevestigde gehoor vir kommersiële Afrikaanse musiek nie, en was Engels die aanvaarde uitvoertaal. Hierdie stand van sake het egter ‘n spoedige omwenteling ondergaan toe die Afrikaanssprekende publiek te hore gekom het van Chris Blignaut (Trehwela, 1980:37).

nie, maar was hy ook ‘n liedjieskrywer en sakeman en het hy die Afrikaanse liedereskat aangevul met nuutskeppinge wat tot vandag toe nog onthou word (Blignaut, Christian August, s.a.). Van sy mees bekende liedjies sluit in “Na Mosselbaai”, “By die ou Velskoen”, en “Stellenbosch die roep my” (*ibid.*). Cissie en Willie Cooper kan in dieselfde kategorie geplaas word, en is bekend vir hul talle oorspronklike populêre Afrikaanse liedjies wat hulle gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu geskryf en uitgevoer het. Voorbeelde hiervan is “Die Donkie”, “My hartjie my liefie”, en “Meisie van my drome” (Pretorius, 1998:48). Hulle liedjies het “aanklank by hulle tydgenote gevind, en (het) terselfdertyd bygedra tot die sukses wat sangers soos Chris Blignaut en Dawid de Lange behaal het” (*ibid.*). Selfs boereorkeste, soos die van Hendrik Susan, het van die Coopers se liedjies verwerk en uitgevoer (*ibid.*).

In 1976 het die FAK ‘n liedbundel met lekkerliedjies uitgegee, getitel *Lekkersingliedjies*, wat ‘n bewys is van die belangrike rol wat hierdie liedjies in die Afrikaanssprekende kultuur gespeel het sedert ongeveer die 1950’s. Van der Merwe (2014:364) haal ‘n seksie uit *Handhaaf* (April/Mei 1988) aan, geskryf deur A. le Roux, waarin Le Roux verduidelik dat hierdie bundel gepubliseer is “om te voorsien in die behoefte aan ligte Afrikaanse liedjies vir die moderne Afrikaanssprekende jeug”. Die bundel bevat ses tradisionele volksliedjies, en gunstelingse soos “Die padda wou gaan opsit” en “Groen koringlande” (*ibid.*). Hierdie publikasie was ook ‘n poging deur die FAK om populêre musiek vanuit Amerika en Europa te verplaas met liedjies wat eie is aan die Afrikanerjeug se taal en kultuur, en om sodoende kulturele stabiliteit en taal-bewustheid onder die Afrikaanse jongmense te bevorder en buitelandse invloede uit te roei (*ibid.*). In die Voorwoord van die bundel skryf A. Hartman, Voorsitter van die FAK Musiekkomitee, dat daar ‘n behoefte was aan ‘n bundel met eietydse Afrikaanse liedjies en dat hy hoop dit die Afrikanerjeug sal inspireer om ook deel te neem aan die Afrikaanse musiekkultuur. In dieselfde “Voorwoord” verduidelik Hartman dat die bundel ryk is aan “byderwetse liedjies” en dat die komitee hoop hierdie liederes ‘n “fris briesie deur ons musieklewe sal ... waai” (Hartman, 1976). Ten spyte hiervan het die Afrikanerjeug steeds na internasionale populêre- en rockmusiek gekeer, en het hulle nie belangstelling in die lekkerliedjies getoon nie. Musiek en Liriek, en in ‘n meerdere mate die alternatiewe Afrikaanse musiek van die 1980’s, sou wel gedeeltelik die aandag van die jeug trek.

Doen Maas, ‘n bekende radio-omroeper en joernalis, het die Afrikaanse musiekbedryf van dié tyd as volg beskryf (Kapp & Beukes, 2008 soos aangehaal uit Kloppe, 2009:98):

Die sewentigerjare sou ek beskou het as die opera-jare. Die mense wat die meeste verkoop het was jou Min Shaws, jou Gé Korstens. Dit was toe die Afrikaner gedink het hulle is deel van Europa. Dit gaan gepaard met die moerse *boom* en die geld wat mense uit apartheid in die 70’s gemaak het. Baie *grandiose*, baie *over the top*.

Soetsappige Afrikaanse treffer was aan die orde van die dag en die omgangstaal van die Afrikaanse musiekliefhebber. Die wanopvatting dat Afrikaanse musiek opsigself nie byderwetse kan wees nie, het uit die populariteit van bogenoemde tipe musiek gespruit en was nie ver van die waarheid nie. Onder die jeug het die hoofstroom Afrikaanse liedjies nie ‘n volgelingsbasis gehad nie, en het die tydbom getik vir hiérdie jongmense as onontginde bron van idees en musikale kennis om te ontplof en die Afrikaanse musiekindustrie die hupstoot te gee wat dit nodig gehad het om uit sy benepe toestand te ontsnap. Die einde van die sewentigerjare troon uit as die skeiding tussen die lekkerliedjies, en ‘n nuwe stroom Afrikaanse musikante en liedjieskrywers wat daarin geslaag het om die tradisionele volksliedjie te vernuwe en lekkerliedjies te vervang met meer



uitdagende lirieke in die vorm van die “luisterlied”.

## Hoofstuk 3: Die nuwe populêre Afrikaanse lied van die laat 1970’s

### 3.1 ‘n Nuwe era in populêre Afrikaanse musiek

Die Afrikaanse musiekbedryf gedurende die 1970’s word gekenmerk deur spesifieke mylpale wat die industrie ‘n hupstoot gegee het om die hoogtes, wat dit teen die einde van die dekade bereik het, te kon behaal. Sonja Herholdt se eerste drie langspeelplate, onderskeidelik vrygestel in 1976, 1977 en 1978, was ván die musiek wat die publiek tot ‘n besef gebring het dat daar vele talentvolle Afrikaanse sangers en liedjieskrywers is wat musiek van ‘n hoër kwaliteit maak as wat op daardie stadium in Afrikaans beskikbaar was. Die liedjieskrywer wat verantwoordelik was vir van Herholdt se grootste treffer, is Anton Goosen, wie se naam vandag sinoniem is met Afrikaanse musiek. Buiten Herholdt en Goosen se suksesse, was daar ook verskeie ander Afrikaanse sangers en sangeresse wat Afrikaanse musiek gedurende hierdie tyd bevorder het. Vicky du Preez, om slegs een voorbeeld te noem, was beskou as een van Suid-Afrika se gunsteling sangeresse en het ‘n baie suksesvolle langspeelplaat, *Tot Siens, Auf Wiedersehen* in 1977, uitgebring. Hierdie plaat is in ‘n rubriek in *Beeld* geprys as ‘n “... suksesvolle poging van Vicky, (en) in ‘n sekere sin ook ‘n triomf vir die komponis Anton Goosen ... deurdat hy op een of ander wyse by elf van die twaalf komposisies op die album betrek (was). Agt (was) sy eie komposisies” (Groenewald, 1977).

Goosen se status as liedjieskrywer het gedurende die middel sewentigerjare baie opspraak gemaak, en het sy plaaslike suksesse begin om vir hom deure oop te maak om die internasionale mark te betree. Stephan Bouwer het in *Rapport* geskryf dat Goosen se internasionale faam (met spesifieke verwysing na sy lied, “My life is in good hands”, gesing deur Gene Rockwell) “... die grootste prestasie tot dusver deur ‘n plaaslike liedjieskrywer” is (1979a). Ander bekende plaaslike liedere wat die internasionale mark betree het, sluit onder andere die temalied van Vicky du Preez se eerste album, geskryf deur Anton Goosen en Tinus Esterhuizen, in. Dié lied is “Tot Siens, Auf Wiedersehen”. Dit is kort nadat dit in Suid-Afrika vrygestel is, in Sweeds en Deens vertaal en in die Skandinawiese lande versprei (Vicky se stem in Skandinawië, 1977). In 1979 het Goosen se buitelandse bekendstelling selfs verder gegroei nadat ‘n Duitse uitgewery, Intersong, twee van sy liedere, “Waterblommietjies” en “Ta Mossie”, gekoop en in Duits vertaal het (Bouwer, 1979a). Gedurende dieselfde tyd is “Jantjie” ook in al die Benelux-lande, Skandinawië en Duitsland versprei, en het dit aan die lig gekom dat die oorspronklike weergawe van Goosen se Engelse treffer, “My life is in good hands”, gesing deur Gene Rockwell, ook wêreldwyd uitgereik gaan word (*ibid.*). So bereik oorspronklike Afrikaanse liedjies ook die buitelandse mark, en was dit vir ‘n verandering eg Suid-Afrikaanse liedjies wat vertaal is en nie andersom nie.

Gedurende dieselfde tyd het die SAUK se programsamestellers begin om oorspronklike Afrikaanse liedjies as uitsaaimateriaal te gebruik. Een van die eerste Afrikaanse sangeresse om in hierdie verband groot opspraak te maak, was Carike Keuzenkamp, wat ook die aanbieder van die bekende SAUK-kinderprogram, *Kraaines*, was. Van haar eerste bekende treffer was die lied “Hoeka Toeka” (1978) wat deur Goosen vir haar geskryf is. Daar het ook verskeie programme op TV verskyn wat spesifiek in die lewe geroep is om oorspronklike Afrikaanse musiek aan die

kykerspubliek bekend te stel. Die digtersprogram, *Fyn net van die Woord*<sup>20</sup>, en sy musikale eweknie, *Musiek en Liriek*, sou die twee belangrikste programme in hierdie verband wees. In 1978 het Sonja Herholdt die eerste Suid-Afrikaanse sangeres geword om 'n eie vertoning in die Stadskouburg in Pretoria, ter viering van die Stadskouburg se sestiende verjaarsdag, aan te bied (Fourie, 1978:111). Tydens hierdie geleentheid het sy die verhoog met Richard Loring gedeel. Nie net was dit die Stadskouburg se eerste vertoning waar Suid-Afrikaners 'n eie program aangebied het nie, maar was dit ook die eerste keer dat populêre musiek daar uitgevoer is (Hoor hier!, 1978). Die hoop was om "... baie van die vooroordeel van die stadsmense teenoor Afrikaanse kuns uit te wis" (Sonja wil Goudstad nou verower, 1978). Wanneer daar vandag terug gekyk word na hoe Afrikaanse musiek uit sy kinderskoene tot volwassenheid ontwikkel het, sal 'n mens tereg kan saamstem dat Herholdt die wiel aan die rol gesit het om wél die potensiaal vir spesifiek populêre musiek in Afrikaans te ontsluit. Dit sluit ook ander Afrikaanse musikante van daardie tyd in, elk met hul unieke bydraes, waarvan sommige s'n minder vooruitstrewend was as ander. In die laasgenoemde opsig is die bekende "Hoeka Toeka" wat Goosen vir Keuzenkamp geskryf het 'n goeie voorbeeld. Wat klassieke musiek betref was Suid-Afrikaanse komponiste, soos Arnold van Wyk, teen die middel sewentigerjare reeds dekades lank besig om Afrikaanse kunsliedere te komponeer.

As bewys van Goosen se nuutgevonde populariteit en die stelselmatige transformasie van Afrikaanse musiek, is die teenwoordigheid van Goosen se liedjies op die trefferparade 'n goeie voorbeeld. In September 1978 word Goosen die eerste Suid-Afrikaner om beide 'n Engelse en Afrikaanse liedjie op Springbokradio se Top 20-trefferlys te hê: "My life is in good hands" gesing deur Gene Rockwell en "Hoeka Toeka" gesing deur Carike Keuzenkamp (Gray, 1978). Gedurende dieselfde tyd het Goosen se "Waterblommetjies" nommer een op die Afrikaanse trefferparade gehaal (*ibid.*), en tydens die jaarlikse Sarie-toekennings in 1979 (Van Schalkwyk, 1979:8) is Anton Goosen en sy lied, "Kruidjie-roer-my-nie"<sup>21</sup>, onderskeidelik aangewys as die beste sanger en beste liedjie van die jaar. Die drukpers het ook die nuwe mark ontgin deur 'n bundel – genaamd *Die Sonja Herholdt Trefferalbum* - met van Sonja Herholdt se bekendste liederes in Desember 1978 uit te gee. Altesaam sewe van Goosen se liedjies het hierin verskyn. In 1981 is 'n bundel met die tekste en kitaarakkoorde van 49 van Goosen se liedjies ook gepubliseer. Die bundel is getitel, *Anton Goosen Liedjieboer: lirieke met ghitaarakkoorde*. Gedurende hierdie oplewing in die Afrikaanse musiekindustrie, word Goosen bekendgestel as die liedjieskrywer wat grootliks verantwoordelik is vir die nuwe rigting wat populêre Afrikaanse musiek ingeslaan het, deur weg te beweeg van die voorheen kenmerkend "sentimentele snert" en "swak vertalings van Engelse treffer" (Alberts, 1977). In 1979 het Goosen sy eerste langspeelplaat uitgegee, getitel *Boy van die Suburbs* (1979), wat die eerste plaat in Suid-Afrika is wat volledig bestaan het uit oorspronklike populêre liedjies in Afrikaans.

'n Mens sou kon argumenteer dat al hierdie merkwaardige gebeurtenisse die wegspringblokke was vir wat uiteindelik sou kulmineer in *Musiek en Liriek* én die popularisering van die nuwe

<sup>20</sup>Die program is aangebied deur die Afrikaanse digter en baanbreker regisseur van televisiedramas, Stephan Bouwer.

<sup>21</sup>"Kruidjie-roer-my-nie" was Goosen se eerste enkelplaat en is in Maart 1979 vrygestel. Dit het Goosen se weg na sukses as solokunstenaar gebaan (Feldman, 1979b). Die *Randburg Sun* (Anton brings a new sound to music, 1979) het rapporteer dat "Kruidjie-roer-my-nie" die eerste Afrikaanse plaat is wat goue status bereik het, en dat dit die eerste Afrikaanse treffer deur 'n Afrikaanssprekende sanger is om die Springbokradio se Top 10 trefferlys te haal (Bruwer, 1979).

Afrikaanse lied teen die einde van die sewentigerjare. Die lewensduur van Musiek en Liriek was wel kort, maar die impak daarvan groot. Dit het vir Afrikaanse liedjieskrywers 'n platvorm geskep waarop hulle hul musiek aan die publiek kon bekend stel. Die era van vertaalde en polities onbetrokke Afrikaanse liedjies, het stelselmatig begin afplat en plek gemaak vir musiek wat juis hierdie aspekte begin aanspreek het – Musiek en Liriek het bewys dat Afrikaans ook geskik is vir 'n eietydse klank in musiek, en dat dié kultuur nie arm is aan bronne om inspirasie uit te put vir die komponeer van oorspronklike liedjies nie. Dit is egter belangrik om die politieke omstandighede van die tyd in gedagte te hou wanneer daar oor populêre Afrikaanse musiek gepraat word. Alhoewel die fokus van die betrokke studie nie is om die volle omvang van die Suid-Afrikaanse politieke landskap te verstaan en weer te gee nie, is 'n opmerking in hierdie verband wel belangrik. Musikaal gesproke het die Afrikaanse lied teen die einde van die 1970's begin om meer moderne populêre musiektendense te omarm – Goosen met rock en Vicky du Preez met jazz en blues (Steyl, 1980a) – terwyl dit vanuit 'n liriese perspektief tot 'n groot mate traag was om kritiese gedagtes teenoor die politieke omstandighede van die tyd te laat deurskemer. Dat daar wel verwysings na polities-verwante gebeure was, kan nie ontken word nie, maar die oorgrote meerderheid liedjies het steeds geen uitgesproke uitlatings oor die mees steurende gebeure van die tyd, soos die opstand in Soweto, gemaak nie. Ten spyte van die positiewe ontwikkelinge wat kenmerkend is aan Afrikaanse musiek gedurende die laat sewentigerjare, is die opinie dat die musiek steeds nie die omvang van die politieke krisis in Suid-Afrika volkome vasgevang het nie. Afrikaanse musiek met 'n werklik uitgesproke opinie, wat ten doel gehad het om te protesteer, sou eers op die toneel verskyn met die koms van Bernoldus Niemand se album, *Wie is Bernoldus Niemand?* (1985), en die Voëlvryers 'n dekade later. Tot dan sou Afrikaanse musiek 'n gemaklike trant behou, en vertoon die skreiende teenstrydighede van die dag slegs as 'n vae verwysing in sommige van die liedjies se lirieke.

### 3.1.1 Sonja Herholdt en Anton Goosen

Afrikaanse musiek was vir lank arm aan liedjies met oorspronklike lirieke en begeleiding wat dit komplimenteer, om nie eens die afwesigheid van enige populêre genres soos rock of blues in Afrikaans te noem nie. Die musiek van Herholdt en Goosen sou egter dié bedryf die inspuiting gee wat dit nodig gehad het om die bal aan die rol te sit vir die skep van populêre Afrikaanse musiek, waarby baie mense aanklank gevind het. Ronelle Loots (1978:3) het geskryf dat Sonja Herholdt een van die sangeresse is wat Afrikaanse musiek op die voorgrond gestel het, en dat Goosen die man is uit wie se pen hierdie musiek gevloei het. Herholdt se eerste langspeelplaat, genaamd *Sonja* (1976), is 'n baken vir die keerpunt in populêre Afrikaanse musiek van die 1970's. Soos Kerneels Breytenbach in *Beeld* (1976) oor *Sonja* geskryf het: dit het gekom soos "... 'n vars luggie op 'n gebied wat besmet is met oorvloedige epigonisme en 'n baie groot gebrek aan oorspronklikheid". Dit was egter nie net Herholdt se sangstem wat die publiek betower het nie, maar ook die komposisies wat die luisteraars laat besef het dat hier iets aan die gebeur is in die Afrikaanse musiekbedryf. Breytenbach het in dieselfde artikel melding gemaak van Anton Goosen, F.C. Hamman en Jan de Wet, wie se "... komposisies 'n bekwaamheid en belofte (toon) waarop in die toekoms met vrug gebou kan word" (*ibid.*). Die lirieke van veral Goosen het 'n groot impak op die publiek gemaak en is deur verskeie joernaliste uitgelig as 'n hoogtepunt op Herholdt se eerste drie albums. Die Suid-Afrikaanse publiek was ontvanklik vir opwindende Afrikaanse musiek wat méér is as die beperkende materiaal wat die bedryf vir dekades oorheers het. Die belofte van verandering wat Herholdt se albums vir die Afrikaanse gehoor beloof het, was 'n welkome bydrae tot die musiekbedryf. Die mense het méér gesoek as Boeremusiek en swak vertalings van Engelse treffer.

Alberts (1977) het in *Die Burger* geskryf dat Herholdt “... nie met sentimentele snert ... die volk op(ge)roep (het) om saam te staan nie. Sy sing mooi Afrikaanse pop liedjies wat Suid-Afrikaans van aard is. En dis goed so”.

Herholdt en Goosen het vanuit die staanspoor die Afrikaanssprekende publiek aan hulle voete gehad, maar dit was Herholdt se derde album, *Waterblommetjies* (1978), wat die grootste opspraak en mees noemenswaardige veranderinge in musiekstyl getoon het. Bouwer beskryf die plaat in *Rapport* as “... die braafste Afrikaanse plaat wat nog uitgereik is” (1978), terwyl De Wet (1978:6) skryf dat daar “...lank op die koms van so ‘n plaat gewag (is) – ‘n Afrikaanse plaat met pragtige oorspronklike komposisies, sterk en sinvolle lirieke, tegnies puik versorg en belaaai met die sjarme van Sonja Herholdt”. De Wet gaan verder en sê dat “wat die plaat so ‘n plesier maak om na te luister, juis die feit is dat ons hier eindelijk met goeie lirieke te doene het; lirieke wat nie selfbewus is nie, soms onbeskaamd sentimenteel is, geen rymdwang vertoon nie en veral Kaapse tonele met groot liefde beskryf” (*ibid.*). De Wet het egter nie vergeet van die man agter die skerms nie en maak spesifiek melding van Goosen wat “... homself die afgelope paar jaar as een van Suid-Afrika se knapste komponiste en liriekskrywers bewys (het)”, en dat *Waterblommetjies* “... een van sy heel mooiste bydraes tot die Afrikaanse ligte musiekrepertorium (is)” (*ibid.*). Hierdie album ontlok by verre die mees inspirerende resensies en baan die weg vir Goosen se eie album wat die volgende jaar vrygestel sou word. Soos Bouwer (1978) tereg (in sy artikel in *Rapport*) gesê het, was hierdie “n “... reuse sprong ... (vir) ligte Afrikaanse musiek (wat dit) uiteindelik uit sy benepe, burgerlike moeras (ge)lig (het)”. Ontwikkelinge op die gebied van populêre Afrikaanse musiek in die komende jare, is ‘n staving van Bouwer se waarneming.

Dit is egter belangrik om die liedjies wat Sonja Herholdt gesing het, vanuit ‘n meer kritiese perspektief te beskou en nie die opinie van die joernaliste as deurslaggewend te aanvaar nie. Die opinie van iemand soos Kerneels Breytenbach oor die album, *Sonja*, is vanuit ‘n sekere perspektief ‘n akkurate oordeel en gee erkenning aan die vernuwende aspekte wat die album demonstreer. Benader vanuit ‘n ander invalshoek, moet erken word dat die liedjies van Herholdt en haar Afrikaanssprekende tydgenote steeds baie konserwatief was in vergelyking met wat in die res van die wêreld beoefen en beluister is. In ‘n artikel wat Stephan Bouwer oor Sonja se tweede album, *Sonja Herholdt*, in *Rapport* gepubliseer het (1977:7), neem hy ‘n meer kritiese standpunt in en sê die volgende:

‘n Kwessie wat my dikwels opswEEP is dat ligte Afrikaanse liedjies al dekades lank rustig gedy in die beperkende keurslyf van *middle-of-the-road*. Die wêreld se beduidende popptendense – en dan praat ‘n mens nie eens van iets soos die Europese luisterlied of chanson nie – het nog nooit ‘n bietjie verlossende inspirasie kom gee nie. Die gevolg hiervan is dat wanneer daar tog ‘n bogemiddelde plaat opdaag, ‘n mens nietemin “gedwing” word om te luister na die soort musiek wat mens in ander tale gewoon oor die hoof sou sien omdat daar meer opwindende genres bestaan wat die ore streef.

Vir musiek in Afrikaans, was die koms van Sonja Herholdt en Anton Goosen ‘n deurbraak met betrekking tot die liriese en musikale inhoud van hulle liedjies. Hierdie eienskappe inaggenome, is die kritiese opinie steeds dat dié musiek nie vergelykbaar was met die populêre musiektendense wat elders in die wêreld deur verál jonger luisteraars aangehang is nie. Steyl (1980b:2) het juis in hierdie verband geskryf dat Merwede van der Merwe probeer het om deur Musiek en Liriek, Afrikaanse musiek aan luisteraars bekend te stel waarmee jongmense kon assosieer. Dat Afrikaanse musiek sedert Herholdt se eerste album baie vinnig gegroei en ontwikkel het tot ‘n musiekvorm met

integriteit, beteken dus steeds nie dat alle nuwe Afrikaanse liedjies ten alle tye in pas was met wat op die internasionale mark beskikbaar was, óf ‘n hoë artistieke standaard gehandhaaf het nie.

## 3.2 Musiek en Liriek

### 3.2.1 Agter die Skerms

Afrikaanse musiek was gereed om ‘n impak te maak. Stephan Bouwer het die voetwerk gedoen met sy TV reeks, *Fyn net van die Woord*, wat vroeg in 1978 uitgesaai is. Sy program het jong en talentvolle musikante, soos Laurika Rauch, aan die publiek bekend gestel, wat die mense skielik laat besef het dat daar veel meer moontlikhede is in die kombinerings van Afrikaans as taal en Afrikaanse populêre musiek as wat tóé in die mark beskikbaar was. Merwede van der Merwe was een van die spelwisselaars wat die potensiaal vir Afrikaanse musiek raakgesien het. Onder haar leiding en die musikale insette van Anton Goosen<sup>22</sup>, is die bal aan die rol gesit vir die produksie van die vierdelige TV reeks, *Musiek en Liriek*, wat aan die einde van 1979 uitgesaai is. Die geboorte van hierdie TV reeks het die saadjie gesaai vir die betrokke organiseerders en musikante om die boodskap van die nuwe Afrikaanse lied, reeds vóór die uitsending van *Musiek en Liriek* te versprei, en het ‘n reeks konserte onder dieselfde naam en soortgelyke musikale inhoud hieruit voortgevloei (Gray, 1980). So het die titel ‘Musiek en Liriek’ ‘n versamelnaam geword vir Afrikaanse liederes wat “... ’n groot leemte in die uitvoering van oorspronklike Afrikaanse liedjies” gevul het, en wat terselfdertyd “... ’n aktiewe beweging<sup>23</sup> vir die bevordering van die ligte Afrikaanse lied ...” was (Kom laat ons sing, 1979). En dit is wat dit was – die koms van ‘n nuwe era vir die populêre Afrikaanse musiekkultuur. Die musikante wat deel gevorm het van die Musiek en Liriek konsertgroep<sup>24</sup>, was Anton Goosen, Laurika Rauch, Juanita Claassen, Jannie du Toit, Amanda Joubert, Rika van der Merwe, Louis van Rensburg, Clarabelle van Niekerk en dr. Lourens Faul. Keet het aan *Rapport* (Kom laat ons sing, 1979) gesê dat daar “tussen Gé en die opera ... ’n groot leemte in die uitvoering van oorspronklike Afrikaanse liedjies” is, en dat hierdie byeenkomste daarop gemik is om die uitvoer van oorspronklike Afrikaanse musiek te bevorder en om hierdie ‘leemte’ te vul. Die eerste konsert het op 24 Maart 1979 in die Laager van die Markteater, Johannesburg, plaasgevind (Coetzer, 1979). Na hierdie suksesvolle vertoning, het dié inisiatief onder die vaandel van Musiek en Liriek uitgebrei en gelei tot ‘n reeks konserte by die Laager, die Wena Naude in Pretoria (Koning Anton se hond blaf nie, hy Oi!, 1979:12), en later ook die Libertasteater in Stellenbosch (Mitchell, 1980. David Kramer het by die groep aangesluit vir die konserte by die Libertas Teater in 1980 (Slabbert en De Villiers, 2011:139).

### 3.2.2 Musiek en Liriek in die Mark- en Wena Naudé Teaters

Rosa Keet se beskrywing van Musiek en Liriek is baie akkuraat. Sy het haar idees in ‘n brief neergepen, waarin sy geskryf het dat “daar min genoeg Afrikaanse musiek (is) wat tegelykertyd modern, prikkend, luisterbaar, en diepsinnig is” (Bouwer, 1979b). Na aanleiding van die navorsing wat oor hierdie onderwerp gedoen is, is dit die opinie dat die doel van hierdie konserte, en Musiek en Liriek in sy geheel, vierledig was: 1) om ligte Afrikaanse musiek en eietydse

<sup>22</sup> Goosen komponeer twintig van die dertig liedjies vir die *Musiek en Liriek* televisieprogram (Edgson, 1979:13).

<sup>23</sup> Die gebruik van die woord ‘beweging’ in hierdie konteks is nie ‘n beskrywing van Musiek en Liriek waarmee al die betrokke partye saamgestem het nie. Die kwessie word verder by punt 3.2.4 bespreek.

<sup>24</sup> Die liedjieskrywers en musikante wat deel was van die Musiek en Liriek konsertgroep is afgelei vanuit die konsertprogramme wat deel is van Anton Goosen se DOMUS-versameling.



Afrikaanse “musiek van hoë gehalte voort te bring” (*ibid.*); 2) om alleenlik oorspronklike musiek uit te voer en op hierdie manier die maklike uitweg van vertalings teen te werk; 3) om jong en minder bekende liedjieskrywers die geleentheid te gee om hulle musiek aan die publiek bekend te stel, en; 4) om Afrikaanse musiek weer aantreklik te maak vir jongmense (Steyl, 1980b). Hierdie punte word deur die loop van die hoofstuk bespreek.

Alhoewel Musiek en Liriek ‘n groepsinisiatief was, het die volledige groep musikante nie by elke konsert opgetree nie. Die klassieke musiek komponis, dr. Lourens Faul, was nie by die eerste en derde konserte betrokke nie, terwyl die derde musiekkonsert slegs die musikante Laurika Rauch, Anton Goosen, Clarabelle van Niekerk, en Jannie du Toit ingesluit het. Met die kleiner groep musikante was dit ook makliker om meer konserte aan te bied, en is Musiek en Liriek elke aand vanaf die vyfde tot die negende Junie 1979 in die Laager aangebied. Sommige dae is die konsert selfs ‘n tweede keer herhaal. Die verlengde aanbiedingstyd van spesifiek die derde reeks konserte, is insigself ‘n aanduiding van die toenemende populariteit van die luisterliedjies (of nuwe populêre Afrikaanse liedjies). Jakkie Groenewald het in die *Vaderland* (1979) geskryf dat die musiek (by die derde reeks konserte) baie meer afgerond uitgevoer is as tydens die vorige Laager konsert. Die opinie is dat dit ‘n aanduiding is van die groeiende populariteit van die Afrikaanse lied en dat ‘n meer afgeronde en deurdagte programsamestelling tot voordeel sou wees vir die bevordering van die nuwe Afrikaanse lied. Groenewald maak ook spesifiek melding van Goosen se “... vermoë om die Suid-Afrikaner en ons land in al sy fasette te kan uitbeeld” (*ibid.*) – ‘n kenmerkende eienskap van Goosen se komposisies. Tesame met die toenemende populariteit van die Afrikaanse lied, word Anton Goosen ook deur die publiek raakgesien en aanvaar as een van Suid-Afrika se beste liedjieskrywers.

Van die liedjies wat uitgevoer is by die Musiek en Liriek musiekkonserte, het Laurika Rauch se eie toonsettings van gedigte deur Boerneef, Stephan Bouwer, Hennie Aucamp en Ingrid Jonker, ingesluit, asook oorspronklik gekomponeerde liedjies deur die sanger-komponis Anton Goosen (Malherbe, 1979a; Gray, 1979; Groenewald, 1979). Clarabelle van Niekerk het toonsettings van gedigte deur Rosa Keet uitgevoer, terwyl Jannie du Toit en Amanda Joubert ook hul eie, oorspronklike liedjies gesing het (*ibid.*). Deur die loop van Musiek en Liriek het kunstenaars soos Juanita Claassen, met komposisies van Lisa Rudolph en Jan-Brand de Wet, ook haar merk gemaak (*ibid.*). Amanda Joubert en Rika van der Merwe het hul eie toonsettings van De Waal Venter se gedigte gesing, en Louis van Rensburg het sy eie komposisies uitgevoer – Louis van Rensburg het ook gebruik gemaak van lirieke deur Fanus Rautenbach (*ibid.*). Selfs die klassieke musiek komponis, dr. Lourens Faul, het van sy eie komposisies voorgedra (Greyling, 1979). Die tekste van bekende digters tree sterk na vore, terwyl die skryf van lirieke deur die komponis self – soos in die geval van Anton Goosen – ook ‘n tendens is wat ‘n algemene verskynsel geword het tydens Musiek en Liriek.

### 3.2.3 Lirieke

Wanneer daar gekyk word na die kenmerkende eienskappe wat Musiek en Liriek beteken en momentum gegee het, lê die antwoord op twee plekke: ‘n verandering in die gehalte van die lirieke en die ontwaking van ‘n generasie met ‘n sterker sosiale bewustheid. ‘n Gemeenskap se literêre uitset kan as’t ware gesien word as ‘n fisiese manifestasie van die onderliggende sosiale en politieke strominge, en beteken dat die twee genoemde kenmerke wedersyds op mekaar aangewese was om

populêre Afrikaanse musiek te beïnvloed. Die lirieke van sommige van die liriekskrywers, soos Anton Goosen en Koos du Plessis, en sangeresse soos Clarabelle van Niekerk en Laurika Rauch, het die “veranderende sosiale en politieke klimaat (van die tyd) in ‘n kontemporêre (musiek)styl weerspieël” (Malherbe, 1979b – eie vertaling). Openlike politieke protes sou egter eers ‘n paar jaar later ‘n eksplisiete vorm aanneem in die lirieke van musikante soos Bernoldus Niemand en Johannes Kerkorrel. Die bekende lied van Kerkorrel, “Sit dit af”, is ‘n goeie voorbeeld van die tipe lirieke wat daarop gemik was om sterk negatiewe gevoelens teenoor die politici van die tyd uit te druk<sup>25</sup>:

Die ander dag toe voel ek lam  
 Ek wou 'n klein bietjie ontspan  
 En 'n boer maak 'n plan  
 Ek sit my tv-set toe aan  
 Jy sal nie glo wat ek sien  
 Daar op my tv screen

Dit was 'n nare gesig  
 Dit het my heeltemal ontwrig  
 Dit was 'n moerse klug  
 Dit was P.W. se gesig  
 En langs hom staan ou oom Pik, ja  
 Ooo, ek dog ek gaan verstik

*Koor:*

Sit dit af, sit dit af (sit dit af, sit dit af)  
 Sit dit af, sit dit af (sit dit af, sit dit af)  
 Sit dit af, sit dit af (sit dit af, sit dit af)  
 Want dis 'n helse straf

Ek stap kombuis toe kry 'n bier  
 En skakel oor na TV4  
 O my \$%&@ wat het ons hier  
 Wat my tv screen ontsier  
 Is daar nerens om te vlug  
 Van daai man se mooi gesig

Met sy vinger in die lug  
 Gaan hy my lewe net ontstig  
 En die programme in die lug  
 Sien jy net P.W. se gesig  
 Ek vat jou nou 'n wed  
 Al die bure het M-net!

---

<sup>25</sup> Woorde en Musiek: Johannes Kerkorrel.

Met betrekking tot die eerste punt, is dit die opinie dat Musiek en Liriek gekenmerk word vir die gebruik van meer digterlike en sosiaal (maar nie noodwendig polities) relevante lirieke. Wat die digterlike lirieke betref, het liedjieskrywers begin om die gedigte van hoog aangeskrewe Afrikaanse digters, soos Hennie Aucamp, Ingrid Jonker, Boerneef, en Breyten Breytenbach te toonset, wat 'n groot verbetering was op die voorheen swak vertaalde liedtekste wat algemeen gebruik was (Keet, 1979). In hierdie verband kan aanvaar word dat menige van hierdie gedigte aktueel sou wees, al het die teks nie noodwendig eksplisiete uitlatings gemaak nie. 'n Lied soos "Toemaar die donker man" is 'n gedig van Ingrid Jonker wat getoonset en uitgevoer is deur Laurika Rauch vir die televisieprogram, *Fyn net van die woord* (Laurika Rauch, s.a.). Dié lied is 'n goeie voorbeeld van die tipe digterlike tekste, alhoewel dit nie verband hou met enige aktuele kwessies van die tyd nie, wat kenmerkend is van die luisterlied. Die lirieke lui as volg<sup>26</sup>:

Op die groen voetpad  
 Van die horison ver  
 Om die aarde skat,  
 Stap 'n ou man wat  
 'n Oop maan dra in sy hare  
 Nagtegaal in sy hart  
 Jasmyn gepluk vir sy oop knoopsgat  
 En 'n rug gebuk aan sy jare.

Wat maak hy, mammié?

Hy roep die krikies  
 Hy roep die swart  
 Stilte wat sing  
 Soos die biesies, my hart  
 En die sterre wat klop  
 Tok-tok liefing,  
 Soos die klein tok-tokkies in  
 Hul fyn-ver kring.

Wat is sy naam, mammié?

Sy naam is Sjuut  
 Sy naam is Slaap  
 Meneer vergeet  
 Uit die land van Vaak  
 Sy naam is Toemaar  
 Hy heet, my lam  
 Toemaar, die donker man

Mammié...

Toemaar, die donker man.

---

<sup>26</sup> Woorde en Musiek: Ingrid Jonker en Laurika Rauch / Uitgewer: Ingrid Jonker Trust (DALRO)/Gallo Music Publishers.



Aan die ander kant was daar liedjieskrywers, soos Goosen, was spesifiek bekend was daarvoor dat hy nie net gedigte getoonset het nie, maar dat hulle die lirieke en musiek vir die meeste van hul liedjies self geskryf het. In Goosen se vroeëre lirieke behou hy 'n ligte trant wanneer hy oor aktuele kwessies skryf, maar verseker terselfdertyd dat sy boodskap deurskemer. Die lied “Antjie Somers” is 'n goeie voorbeeld hiervan. Die lirieke van Anton Goosen se tekste word in die volgende hoofstuk breedvoerig bespreek.

Afrikaanse musiek vóór die Musiek en Liriek herlewing, was kenmerkend onkrities teenoor die sosiale en politieke omstandighede van die tyd, en het in die meeste gevalle oor onderwerpe gehandel wat geen relevansie tot aktuele kwessies gehad het nie. Jury (1996:100) deel hierdie opinie oor Afrikaanse populêre musiek. Hy haal 'n beskrywing van Hanneli van Staden aan, wat die kern van dié tipe musiek goed weergee<sup>27</sup>:

By singing about beaches, seagulls, beaches, puppy love and rugby, society's attention is taken away from socio-political issues - that particularly in the present context in South Africa are most relevant. In this way Afrikaans light music artists help to create and promote a false consciousness.

Jury verduidelik verder dat die hoofstroom Afrikaanse liedjies in die meeste gevalle voldoen aan 'n gestandaardiseerde formule wat hy die “stedelike volkslied pop ballade” noem, met 'n “disko of ‘country’ en ‘western’ estetika” (1996:101 – eie vertaling). Jury verduidelik verder dat “die lirieke sentreer rondom sentimentele romantiese onderwerpe, terwyl temas soos nasionale sentimente (die Suid-Afrikaanse fauna en flora), kenmerkende simbole van die Afrikaner kultuur (rugby en dienspog), godsdienstige temas of vertalings van Europese volksliedjies, ook populêr was” (*ibid.*). 'n Goeie voorbeeld van 'n sanger wat hierdie ideale nagestreef het, was Bles Bridges wat geglo het dat die “liefde die enigste onderwerp is waaroor daar gesing moet word ...” (*ibid.*). Selfs die liedjies van Sonja Herholdt voldoen in sommige gevalle aan dié kriteria. Met betrekking tot Herholdt, word die afleiding gemaak dat die rede waarom sy uitgestaan het bo die res van die musikante van die middel sewentigerjare, die gevolg is van spesifieke liedjies wat sy gesing het – vernameklik dié deur Anton Goosen wat liedere soos “Hanoverstraat”, “Jantjie”, en “Waterblommetjies” insluit. Hierdie liedjies is oorspronklik en gebaseer op eg Suid-Afrikaanse temas. Wat dit dus uitsonder, is die egtheid en skaamtelose eerlikheid van die lirieke. Alhoewel Goosen nie 'n digter by uitstek was nie, en hy nie in sy vroeë lirieke eksplisiete politieke kommentaar gelewer het nie, verdoesel Goosen nie die werklikheid en omstandighede van dit waaroor hy skryf nie. Die stories wat hy vertel konfronteer die waarheid van wat hy rondom hom sien, sonder om daarvan weg te skram. Dit is dié kwaliteit van sy liedere wat dit laat uitstaan het bo die res, en wat aangevoer kan word as een van die redes vir Herholdt se aanvanklike suksesse.

Die verbetering in die liriese inhoud van Afrikaanse liedjies kan waargeneem word in die onderwerpe waaroor daar geskryf is. Malherbe (1979b) skryf tereg dat die liedjies van Musiek en Liriek onderwerpe soos “prostitusie, dwelm ‘trips’, die oorlog, gevoelens van mense wat aan 'n ander rassegroep behoort, en humoristiese sketse van die Afrikaner-lewe” (eie vertaling) aanspreek, wat reeds 'n stap verwyderd is van wat Van Staden oor die lirieke van die ouer Afrikaanse liedjies geskryf het. Die groeiende sosiale bewussyn wat onder die Afrikaanssprekende jongmense begin posvat het, kon nie anders as om 'n uitlaatklop in digkuns en musiek te vind nie. In dieselfde asem is dit egter belangrik om die laasgenoemde opmerking in konteks te plaas en om perspektief te

<sup>27</sup> Jury haal Van Staden aan uit die artikel “Voëlvry of Op Hok?” wat in die *Vrye Weekblad* (1992:13) gepubliseer is.

behou wanneer hierdie kwessies bespreek word. Die bekende Afrikaanse musikant, Jannie du Toit, het in sy boek, *Onderweg: 'n Musiekstorie van 40 jaar*, geskryf dat hy die laat sewentigerjare as 'n tyd van 'n onafhanklike soort “lojale verset” beskou, waartydens musikante “teen die argaïese beeld van Afrikaanse musiek toegetree het” (2011:43). Sy gebruik van die woorde ‘lojale verset’ is ‘n baie akkurate beskrywing van wat in die musiekbedryf gebeur het, en bied ook ‘n perpektief wat Musiek en Liriek in ‘n ietwat ander lig stel. Sy spesifieke woordkeuse dui daarop dat die musiek en lirieke van dié tyd nog nie die grense van Afrikaanse musiek dramaties verskuif het nie. Die liedjies was steeds in baie opsigte konserwatief, terwyl die liriese inhoud grootliks lojaal gebly het teenoor die politieke oriëntasie van die oorgrote meerderheid Afrikaanssprekendes, deurdat dit geen definitiewe standpunt ingeneem het wat openlik krities was teenoor die politieke onluste van die tyd nie. Die bekende lied van Rauch, *Die lewe is 'n Grenshotel*, met lirieke deur Hennie Aucamp, is ‘n goeie voorbeeld van ‘n lied wat ‘n bewustheid van die lewens- en politieke omstandighede van die Suid-Afrikaners aantoon, sonder om ‘n oordrewe politieke standpunt in te neem. Die lirieke van die lied lui as volg<sup>28</sup>:

Madame sit in Die Grenswag 'n Manskap teen haar bors  
 Sy koester sy vermoedheid,  
 Sy nadrup en sy dors

*Refrein:*

Die lewe is 'n grenshotel 'n Volkebont, 'n bont bestel  
 Bestel jou chips en drink jou gaar  
 Jou toekoms is gerekenaar  
 Madame bestel 'n High Ball  
 (dit hou die vleesdrif hoog)  
 En kyk na jong kanonvoer  
 Wat saamdrom by die oog

*Refrein*

Madame, versot op jong bloed  
 Vergeet skoon van haar ou  
 Want jonk of oud sterf eenders  
 Die slagveld is hul vrou

*Refrein*

Madame grens oor die wete  
 Haar hulpdiens is beperk  
 Want of hul bruin of wit is  
 Hul dra die Kaïnsmerk

*Refrein*

---

<sup>28</sup> Woorde en Musiek: Hennie Aucamp en Jannie Hofmeyr / Uitgewers: Gallo Music Publishers (SAMRO).

En drank en nag bring kennis  
 En almal haal die grens  
 Die grens erken geen grense  
 Alleen die hart se wens

Die lirieke is nie daarop gemik om die luisteraar op 'n verbeeldingsvlug te neem nie, maar spreek die realiteite van die lewe in die algemeen, sowel as die moeilikhede van 'n lewe in Suid-Afrika, op 'n nonkonfronterende wyse aan. Hiérdie eienskap is 'n kenmerkende vernuwung van die Afrikaanse lied, wat hand aan hand gaan met 'n groeiende bewustheid van die veranderende sosiale omstandighede waarin Suid-Afrikaners hulself bevind het. Dit is dan juis hier, in die lirieke van bewuste Suid-Afrikaners, waar 'n mens kan sien hoe Suid-Afrika se sosiale en politieke narratief stelselmatig deel geword het van die liriese samestelling van die nuwe populêre Afrikaanse lied.

Ja, die gebruik van tekste deur bekende digters het die kwaliteit van die lirieke verbeter, maar vanuit 'n politieke perspektief het Musiek en Liriek nog nie deurgedring tot musiek se potensiaal om die sosiale en politieke idees van 'n generasie eksplisiet oor te dra nie. Nietemin, was daar 'n aktiewe gemeenskap wat dit hulle doel gemaak het om Afrikaanse musiek van 'n hoë gehalte te bevorder, en was daar onder hierdie groep liriekskrywers mense soos Anton Goosen, wat op 'n baie elementêre vlak begin het om hierdie unieke bron van inspirasie te ontgin. Die mate waartoe hy met hierdie tipe temas omgegaan het, word in Hoofstuk 4 bespreek.

### 3.2.4 'n Huis met baie wonings

Musiek en Liriek is nie net geprys vir die gebruik van oorspronklike lirieke nie, maar erkenning is ook gegee vir die verskeidenheid liedjies wat deur hulle aangebied is. Nico Malherbe het in die *Transvaler* (1979a) oor een van die Musiek en Liriek musiekkonserte geskryf, dat dit "... veral die oorspronklikheid en ook die verskeidenheid liedjies (is), aanvullend met besondere talent, wat die aanbieding iets besonders gemaak het". Beide Laurika Rauch en Anton Goosen het Musiek en Liriek geprys vir die verskeidenheidswaarde daarvan: Rauch het die nuwe Afrikaanse lied beskryf as 'n "huis met baie wonings" terwyl Goosen Musiek en Liriek gesien het as "'n totale spontane happening (wat) geweldig diverse (was)" (Rauch, 2002). Selfs wanneer daar gekyk word na die betekenis van die term 'luisterlied', word dit onder andere beskryf as 'n versamelnaam wat gebruik word vir die groot verskeidenheid nuwe Afrikaanse musiek (Wybenga, 1980). Volgens Wybenga (1980) was hierdie Stephan Bouwer se beskrywing van die luisterlied tydens die Simposium in 1980, en noem hy ook dat Bouwer erken het dat die term "luisterlied" nie ideaal is nie, maar wel gebruik word omdat daar nie 'n meer gepaste term op die voorgrond getree het nie. Steyl (1980b) skryf dat Bouwer die term "luisterlied" in die vroeë sewentigerjare in België en Holland teë gekom het, en dit in die Suid-Afrikaanse konteks begin gebruik het. Hy gaan voort en skryf dat die Hollanders dit as 'n alternatiewe term vir die woord "kleinkunst" gebruik, wat verwys na 'n musiekgenre wat teenoor die gekommersialiseerde "schlager-repertoire" staan.

Aansluitend by die idee dat die nuwe Afrikaanse lied 'n groot verskeidenheid style insluit, is die sterk folk karakter wat daaraan geheg is. Verskeie joernaliste het die musiek van Musiek en Liriek

vergelyk met die Amerikaanse folksangers van die sestigerjare, Joan Baez en Bob Dylan<sup>29</sup>, en die liedjies beskryf as “folkmusiek met betekenisvolle lirieke” (Feldman, 1979a – eie vertaling). Hierdie was ‘n sterk opinie wat herhaaldelik in koerantartikels genoem is. Aansluitend by die idee van die nuwe Afrikaanse lied as ‘n lied met ‘n folk karakter, is die sogenaamde *coffee-bar* era waarvan Ian Gray in die koerant, *The Critics*, (1979) skryf. Hy meen dat “hierdie Afrikaanse musiek ‘n mens terugneem na die *coffee-bar* era” – wat geassosieer word met eenvoudige gesonge musiek, kitaar begeleiding, en lirieke wat kommentaar lewer op die sosiale omstandighede van die tyd – wat ‘n modeverskynsel gedurende die 1960’s in Suid-Afrika was, en wat direk beïnvloed was deur die tipe folk musiek wat op dieselfde tydstip in Amerika gemaak is. Kenmerkend aan dié musiektoneel in Suid-Afrika, was dat dit grotendeels deur die Engelssprekende jeug beoefen is met leidende figure soos Des en Dawn Lindberg. Dit is dus die opinie dat wanneer Ian Gray in sy artikel na die *coffee-bar* era verwys, die gevolgtrekking gemaak kan word dat die nuwe Afrikaanse musiek ‘n tipe folk musiek is, wat baie jare later eers ‘n openbare uitlaatklep in die Afrikaanse taal gevind het. Musiek en Liriek het alle style verwelkom, ook folk, en word die definisie van die nuwe Afrikaanse liedjie, of luisterlied, nie afgebaken om slegs een styl te akkommodeer nie. Die idee dat die nuwe Afrikaanse lied nie in ‘n enkele styl gegiet kon word nie, was ‘n kenmerkende eienskap daarvan wat dit ‘n sekere aantreklikheid en gevoel van spontaneïteit gegee het.

Die momentum wat Musiek en Liriek teen die einde van 1979 aangeneem het, het egter gelei tot ‘n behoefte aan ‘n meer gedefinieerde beskrywing van presies wat die nuwe Afrikaanse lied alles behels en hoe om die toekoms daarvan te verseker. Die uiteinde was ‘n Simposium, *Musiek en Liriek 1980*, wat op 29 en 30 Januarie 1980 in die SAUK se Piet Meyergebou in Aucklandpark gehou is (Spesiale dag oor luister-liedjies, 1980). Die sprekers by die Simposium was Stephan Bouwer, Hennie Aucamp, Anton Goosen, Laurika Rauch, Bennie Bierman, Rosa Keet, Boet Pretorius, en Merwede van der Merwe (*ibid.*). Volgens die artikel in die *Hoofstad* (Spesiale dag oor luisterliedjies, 1980) was die volgende besprekingspunte op die agenda: “Die Luisterliedjies as Nuwe Afrikaanse Uitting”, “Liriekbetekenis en Ontwikkeling”, “Luisterliedjies as Genre”, “Vertolking van Musiek en Liriek”, “Vorm en Inhoud in Musiek en Liriek”, “Hoe kan Luisterliedjies as Kunsvorm bevorder word?”, “Hoeveel samewerking kan van platemaatskappye verwag word”, en “Musiek en Liriek op Televisie”. Vir die doeleindes van die studie, word die inhoud van die besprekingspunte by die Simposium nie verder uitgepluis nie, maar dit is belangrik om kennis te neem van die drie belangrikste uitkomstes daarvan. Eerstens, was dit die algemene opinie dat Musiek en Liriek nie as ‘n ‘beweging’ bekou moet word nie. Bouwer (Wybenga, 1980) verduidelik dat daar “nooit oor spesifieke doelstellings en oogmerke vir die *nuwe* Afrikaanse *liedjie* georganiseer en gemobiliseer (is) nie. Wat wel waar is, is dat daar by vele kunstenaars ‘n geïmpliseerde *drif* ontstaan het om ‘n gehalte produk te lewer ...”. Hierdie opinie is gedeel deur leidende figure soos Hennie Aucamp, Anton Goosen, en Laurika Rauch (*ibid.*). In die tweede plek, kan Musiek en Liriek se uniekheid toegeskryf word aan die hoeveelheid verskillende musiekstyle wat dit gehuisves het. Musiek en Liriek se liedverskeidenheid het gevarieer vanaf “Louis van Rensburg se ballades en klassieke benadering, Clarabelle se eksperimentele musiek, Sonja Herholdt se Afrikaanse pop met die klem op beter lirieke, Koos du Plessis en Jannie du Toit se folk” (Steyl, 1980a – eie vertaling), tot Goosen se bydrae as baanbreker op die gebied van Afrikaanse rock.

<sup>29</sup>Anton Goosen is telkemale opgehef as Suid-Afrika se eie Bob Dylan, alhoewel, soos Andersson tereg uitwys, sy liedjies aan die begin nooit regtig die regerende party uitgedaag het soos wat kenmerkend was van Dylan se styl nie (Andersson, 1978).

Goosen gaan selfs so ver as om die term ‘luisterlied’ te verwerp en aan te voer dat die term ‘nuwe Afrikaanse musiek’ volgens hom voldoende is om as versamelnaam vir hierdie liedverskeidenheid te gebruik (*ibid.*). Die laaste aspek van die Simposium wat uitgelig word, is die opinie dat die krag van Musiek en Liriek in die lirieke van die luisterliedjies gelê het. Dit is telkemale deur die sprekers bevestig en aangevoer as die eienskap wat dié liedjies van die ouer Afrikaanse musiek onderskei het. Bruwer (1980) skryf dat almal by die Simposium saamgestem het dat die waarde van die nuwe liedjies gesetel is in die gebruik van “sinvolle lirieke (en) woorde met treffende betekenis wat met emosioneel gepaste musiek verbind word”.

## Hoofstuk 4: Anton Goosen

### 4.1 Wie is Anton Goosen, en waarom sing hy?

Die stories, plekke, mense, en dinge waarvan Suid-Afrika se Liedjieboer sing, vertel alles verhale van waar hy vandaan kom, wie hy is, en waarin hy glo. Sy lirieke is nie niksseggend nie, en word meestal verwek vanuit ‘n nostalgiese en geromantiseerde blik op sy omgewing en verlede. Aan Carla Heymmans het Goosen hierdie eienskappe van sy skryfstyl erken en beaam dat sy liedjies ‘n “onmiddellike persepsie van sy omgewing is, ‘n terugflits vanuit die verlede, of ‘n oorromantisering van alledaagse konsepte” (1979:11 - eie vertaling). Sy lirieke is ook belaaie met skerpsinnige waarnemings oor alledaagse verskynsels, wat hy op ‘n satiriese wyse aan die luisteraar oordra. Hierdie gedagtes word deur die loop van die hoofstuk uitgebrei en in meer diepte bespreek.

Om die liedere op Goosen se album *Boy van die Suburbs* te verstaan, is dit belangrik om dit in konteks van sy vroeë lewensjare te beskou, veral omdat hy “...byna enigiets as ‘n basis vir ‘n liedjie (gebruik)”, en “elke woord of idee ... sy eie musikale konnotasie (het met) ‘n deuntjie wat eie aan hom is” (Net ‘n japtrap en ‘n nuwe liedjie is klaar, 1979). Wanneer daar later na sy musiek gekyk word, sal dit duidelik wees presies wat hiermee bedoel word. Goosen se lirieke kan nie geskei word van sy lewêreld nie, en deur kortliks na sy lewe te kyk, verkry die navorser ‘n beter idee oor hoe om die liedere te benader. In die bespreking van die navorsingsmetode is daar ook melding gemaak daarvan dat die teks – verwysend na beide die lirieke en die musikale inhoud – die studie gaan lei, en dat die stylanalise nie op ‘n voorafbepaalde metode afgeforseer is nie.

Goosen het sy tienderjare in die Oos-Kaap deurgebring. Die omgewing en persoonlike herinneringe aan hierdie tyd van sy lewe word in baie van sy liedjies opgeroep. Hy is in Middelburg gebore, alhoewel hy die grootste deel van sy kinderjare in Kroonstad spandeer het. Sy laaste skooljaar het hy in Welkom voltooi (Wiechers, 2005). Dit is gedurende hierdie jare wat Goosen leer kitaar speel het by ‘n Griekwa, genaamd Jantjie, wat ook die karakter is waarop hy die liedjie “Jantjie” baseer het (Edgson, 1979:13). Jantjie se invloed op Goosen se vormingsjare as musikant en sy loopbaan, is belangrik, want dit is hier waar die saadjie gesaai is vir sy liefde vir musiek én vir die Kaap (*ibid.*). In ‘n onderhoud met Riana Wiechers (2005), het Goosen te kenne gegee dat sy ouma (aan sy ma se kant van die familie) “waargeneem (het) by die Stellenbosch-konservatorium as professor in musiek”. Daar kan dus aanvaar word dat Goosen reeds as kind die Kaap leer ken het, en dat baie van die Kaapse beelde wat hy in sy vroeë lirieke gebruik moontlik ontstaan het tydens kuiers by die Kaapse familie.

Goosen het na skool gaan onderwys studeer by die Heidelberg Onderwyskollege in Gauteng (De Bruin, 1978:4). Vir 7 jaar het hy in Randburg skoolgehou, waartydens hy die musiekblyspel, *Jantjie kom huis toe*<sup>30</sup>, geskryf het vir sy Afrikaanse klas by St. Stithians Voorbereidingskool. Goosen vertel dat hy “baie navorsing en moeite gedoen” het om die onderwerp goed te verstaan, en dat hy selfs na die Kaap gereis het “om met I.D. du Plessis te gaan gesels om die agtergrond vir die musiekblyspel

<sup>30</sup>Die musiek van die musiekblyspel, *Jantjie kom huis toe*, herinner aan die kulturele gebruike van die Kaapse Kleurling- en Maleiergemeenskap in die Kaap. “Jantjie” is ‘n oorspronklike liedjie wat Goosen vir dié musiekblyspel geskryf het (*The Star*, 1972:3).



outentiek te kry” (Koning Anton se hond blaf nie, hy Oi! 1979:12). Die tyd wat Goosen in die Kaap deurgebring het, het ‘n geweldige impak op hom gemaak en sou die bron van inspirasie wees vir vele van sy liedjies wat hy daarna geskryf het. Goosen het ook erkennelek aan *Rapport* vertel dat hierdie besoek sy “eerste ernstige belang by die skryf van Afrikaanse liedjies aangewakker (het)” (*ibid.*). Sy ander groot aanspooring om in Afrikaans te skryf, was sy kennismaking met die werk van Breyten Breytenbach (De Bruin, 1978:4).

Goosen se loopbaan as liedjieskrywer het egter eers begin vorm aanneem toe hy as joernalis by *Beeld* begin werk het – eers as sportskrywer en daarna as popmusiekresensent. Dit is juis as joernalis wat Goosen vir Sonja Herholdt ontmoet het, toe hy ‘n storie moes skryf oor haar en haar mees onlangse treffer, “Ek verlang na jou” (De Bruin, 1978:4). Hulle ontmoeting het gelei tot ‘n belangrike werksverhouding, wat ‘n groot impak gehad het op die veranderinge wat in die daaropvolgende jare in die Afrikaanse musiekbedryf sou plaasvind. “Jantjie” was een van Sonja se eerste groot treffer wat deur Anton Goosen geskryf is. Ander bekende liedjies wat Goosen vir Herholdt geskryf het, is “Hanoverstraat” en “Waterblommetjies” – beide liedjies het die Onder-Kaap en sy mense as onderwerp. Die media het Goosen se bydrae tot Sonja Herholdt se eerste album, *Sonja* (1976), met lof geprys en telkemale melding gemaak van sy besondere talent as liedjieskrywer. Jakkie Groenewald het in die *Vaderland* (1976) geskryf dat die “album vol splinternuwe Afrikaanse liedjies is” waarvan Goosen vyf geskryf het. Dit is in hierdie konteks waar Goosen se naam bekendheid verwerf het as die man wat “... bewys (het) dat Afrikaans nie ‘n dooie taal vir musiek is nie” (Groenewald, 1976). Herholdt en Goosen het vir die volgende paar jaar saam gewerk, selfs nadat Goosen in 1979 begin het om sy eie liedjies uit te voer en ‘n loopbaan as uitvoerende kunstenaar na te jaag. Dit is ook die jaar waarin Goosen sy eerste bekende album, *Boy van die Suburbs*, uitgegee het, wat die groot inspuiting was vir sy loopbaan as solokunstenaar en status as Suid-Afrika se gunsteling Afrikaanse liedjieskrywer en sanger.

## 4.2 *Boy van die Suburbs*: ‘n Stilistiese bespreking

### 4.2.1 Analitiese Navorsingsmetode

Die ongemak wat daar bestaan met betrekking tot die analitiese metode waarmee populêre musiek bestudeer word, is algemeen bekend: is dit gepas om op ‘n formalistiese, inhoudsanalitiese wyse oor populêre musiek te praat? Die debatte rondom hierdie kwessie blyk sonder ‘n bevredigende oplossing te wees, maar wat wel onbetwisbaar is, is dat die studie van populêre musiek, soos Tagg verduidelik (1982:40), ‘n interdisiplinêre taak is. Tagg (*ibid.*) se opinie is dat die navorser by ander dissiplines moet *leen*, met die doel om die analise in perspektief te plaas – “sosiale, sielkundige, visuele, liggaamlike, rituele, tegniese, historiese, ekonomiese, en taalkundige aspekte” – kan nie buite rekening gelaat word wanneer dit relevant is tot die “genre, funksie, styl, (her-) uitvoeringsomstandighede en luister-houding” van die musiek onder bespreking nie. Hierdie opvatting oor die analise van populêre musiek en Brendan Jury se stylanalise – soos uiteengesit in sy artikel, *Boys to Men: Afrikaans Alternative Popular Music 1986-1990* (1996) – dien as voorbeelde vir die betrokke studie. In Jury se artikel analiseer hy twee liedjies, onderskeidelik deur Bernoldus Niemand en Johannes Kerkerrel. Wat Jury se artikel uitsonder, is die feit dat dit die enigste (plaaslike gepubliseerde) musiekstudie is wat populêre Afrikaanse musiek op ‘n stilistiese wyse analiseer.

Jury se werkswyse begin deur die sosio-politieke konteks te skep wat aanleiding gegee het tot die opbloei van alternatiewe Afrikaanse musiek van die laat 1980's. Wat Jury ook doen, is om 'n kritiese beskrywing te gee van Afrikaanse musiek vóór die 1980's, met die doel om die "alternatiewe" aard van die nuwe populêre musiekstyl van die laat 1980's te definieer teen die agtergrond van wat dit voorafgegaan het (1996:102). Vervolgens, analiseer Jury vier liedjies wat met die alternatiewe Afrikaanse-musiekbeweging geassosieer word, met die doel om te bewys dat hierdie musiek die verbroekeling van die heersende Afrikanerideologie vergestalt (*ibid.*). Jury se gevolgtrekking is dat die waarde van hulle musiek, onder andere, lê in die wyse waarop hulle spesifieke musiekstyle gebruik het om hul kontra-kulturele posisie, en die gevoel om vervreem te wees van die kulturele identiteit waarmee hulle veronderstel was om te assosieer, te verwoord. Jury voer aan dat hierdie musikante postmoderne prosedures gebruik het om hul weerstandige posisie teenoor die Afrikanerkultuur te bemiddel, en om hulself te midde hierdie toestand van sosiale vervreemdheid daardeur te herdefinieer. Die postmoderne prosedures wat hier ter sprake is, is parodie, montage, en pastiche (Jury: 1996:102-103). As deel van sy analise maak Jury gebruik van 'n musiekteoretiese woordeskat – instrumentasie, harmoniese struktuur, styl, ritmiese karakter, en lirieke – om die vormstilistiese eienskappe van die liedjies uit te wys. Die postmoderne prosedures word vervolgens gebruik om betekenis te heg aan die spesifieke implementering van die intra-musikale<sup>31</sup> elemente in die lieder (Jury, 1996:102). As voorbeeld van Jury se werkswyse, en as agtergrond tot die analisemethode wat vir die betrokke studie gebruik is, word die analise van Kerkorrel se lied, "Ossewa", kortliks bespreek (1996:106-108). Kerkorrel gebruik die metode, pastiche, deur staat te maak op die kenmerkend opstandige en sosiaal kritiese karakter van *rock 'n roll* as 'n musiekstyl. Eerstens, bespreek hy die formele kenmerke van die lied wat dit klassifiseer as *rock 'n roll*, wat insig self 'n betekenisgewende faktor is. Jury beweeg dan na die ontleding van die lirieke en die onderliggende tema van die lied deur dit in konteks van die sosio-politieke omstandighede van die tyd te interpreteer. Die "ossewa" word hier gelyk gestel aan *rock 'n roll* en die betekenis wat dié musiekstyl vir die alternatiewe kultuur inhou. Net soos wat die ossewa die voertuig was wat die Afrikaners tydens die Groot Trek gelei het na 'n beter lewe en die kenmerkende tog is wat die nasionalistiese Afrikanerkultuur definieer, is die boodskap hier dat die "*rock 'n roll ossewa*" wegbreek hiervan en 'n nuwe era vir die Afrikaners inlei. Op hierdie manier word *rock 'n roll* se kenmerkende eienskappe direk ingespan om by die jeug se rebelseheid inslag te vind, en verkondig Kerkorrel dat *rock 'n roll* die katalisator vir verandering is.

Alhoewel Jury se postmoderne prosedures nie in die betrokke studie gebruik word nie, lê die belang eerder by die feit dat sy studie die verhouding tussen die histories-kontekstuele, stilistiese, en assosiatiewe aspekte van die musiek op mekaar demonsteer. Meer spesifiek, bewys Jury se studie die belangrikheid van die assosiatiewe<sup>32</sup> elemente in die bepaling van die betekenis wat in populêre musiek opgesluit lê. Die assosiasies waarop staat gemaak word wanneer sekere genres en style gebruik word, is 'n onbetwisbare betekenisgewende faktor. Die kombinasie tussen die ploffbare en uitgesproke lirieke, die gekose genres (wat insigself 'n kenmerkende stel formele eienskappe besit) en style, en die spesifieke konteks van die 1980's, (die objek van hulle kritiek was die kulturele instelling van die tyd) is wat Kerkorrel en Niemand se musiek gedurende die 1980's 'n groot deel

<sup>31</sup>Richard Middleton maak gebruik van die konsep "intra-musikale" strukture in sy artikel, *Popular music analysis and musicology: bridging the gap* (1993:177), en verduidelik dat hy daarmee verwys na die "klanke van die musiek self" as die primêre vlak van betekenis.

<sup>32</sup>Sien ook Middleton (1993:186).

van hul waarde gegee het. Die doel van die betrokke studie is om die assosiatiewe elemente wat in Goosen se musiek vasgevang is, te ontdek en om die vormstilistiese eienskappe aan te vul met enkele addisionele stylkriteria. Slegs 'n bespreking van die vormstilistiese aspekte sou die belangrikste bestanddeel van hierdie liederes afskeep: die betekenis van die liederes lê nie in 'n geslote vorm nie, maar juis in die feit dat die liederes veronderstel is om beïnvloed te word deur elemente buite die musiek. Die musiek is doelbewus oopgelaat om dit ontvanklik te maak vir aanpassing en verandering na gelang van die omstandighede wat op daardie spesifieke tydskop daarop ingespeel het. 'n Voorbeeld van hoe die musiek oop is vir invloede van buite, kan onder andere in die improvisatoriese en nonspesifieke aard van die bladmusiek gevind word, en word breedvoerig in die seksie "Bladmusiek" bespreek. Dit is egter belangrik om ingedagte te hou dat die analisemethode, wat gepas is vir spesifiek die musiek onder bespreking, vanuit die musiek self afgelei en ontwikkel moet word, en dat die metodes van Tagg en Jury hoogstens as voorbeelde dien. Die musiek lei dus die analise in stede daarvan om 'n voorafbepaalde analisemethode op die musiek af te forseer.

#### 4.2.2 Stilistiese eienskappe van die liedjies op *Boy van die Suburbs*

##### Bladmusiek

Wat sentraal staan tot die gesprek oor populêre musiek, is die rol wat bladmusiek speel in die uitvoering, bestudering, en waardebeoordeling daarvan. In die eerste plek, is populêre musiek 'n musiekvorm waar notasie baie min, of selfs geen, rol speel nie (Cloonan, 2005:79). Die kwessies rondom waarom tradisionele musiekwetenskaplike metodes problematies is vir die bestudering van populêre musiek, is juis omdat die eersgenoemde studieveld primêr staatmaak op notasie en die laasgenoemde nie (*ibid.*). Dahlhaus is 'n belangrike musikoloog wat veral oor hierdie onderwerp geskryf het. Hy sien Westerse kunsmusiek as outonome komposisies en dat 'n formele analise van so 'n werk, wat impliseer dat dit 'n volledig genoteerde komposisie is wat dien as die oorspronklike en outoritêre teks van 'n musikale werk, die funksie het om die oordeel te vel of die musiek 'n kunskarakter het of nie (Dahlhaus, 1978:279-287). Die waarde van populêre musiek kan daarom nie alleenlik deur 'n vormstilistiese analise bepaal word nie, omdat dit gebaseer is op die idee dat die musiekwerk 'n selfgenoegsame "teks" is wat voldoende in notasie gefikseer is, en waarvan die waardebeoordelende faktor die "teks" (of "urtext") is soos dit in notasie neergepen is. Die gevolgtrekking is dat slegs 'n vormstilistiese analise van die bladmusiek, of notasie, van populêre musiek (indien daar bladmusiek daarvoor bestaan) – wat in klassieke musiek as die "urtext" van 'n werk gesien word – glad nie daarop kan aanspraak maak om die gesaghebbende dokument in die waardebeoordeling daarvan te wees nie. In die meeste gevalle ontstaan die musiek spontaan in die opnamelokaal, of word instrumente en begeleidingsfigure impulsief bygevoeg, soos wat die musikante in die oomblik voel die musiek aangevul moet word. Hierdie werkswyse staan direk teenoor die tradisies van Westerse klassieke musiek, en is dit ook een van die grootste redes waarom populêre musiek vir soveel jare deur musiekwetenskaplikes gesien is as 'n minderwaardige musiekvorm.

Vervolgens duik die vraag op na wat die oorspronklike en gesaghebbende teks van 'n populêre lied is, indien daar so iets bestaan? Dit is insigself 'n baie komplekse gesprek en sentreer rondom kwessies rakende die eerste en herhaalde lewendige uitvoerings en opnames van dieselfde lied, en hoe hierdie weergawes met mekaar vergelyk. Deel van die gesprek sal ook wees om te kyk na die

spesifieke konteks waarin die lied/-ere elke keer uitgevoer is, om te verseker dat elke moontlike faktor wat sou kon bydra tot die betekenis van die lied in ag geneem word. Die omvang van die betrokke studie sluit egter nie hierdie besprekingspunte in nie, alhoewel daar deurgaans 'n bewustheid is van die genoemde kwessies. Alhoewel Goosen se liedere nie voldoen aan Dahlhaus se definisie van 'n outonome werk nie, is daar ander faktore, buiten die vormstilistiese aspekte, wat ook 'n bydrae lewer tot die waardebeoordeling van Goosen se liedjies. Dit word breedvoerig in die seksie "Betekenisvlakke in die musiek van Anton Goosen" bespreek.

In die geval van die liedjies op Goosen se album, *Boy van die Suburbs*, is die wyse hoe dit op die album aangebied word slegs één van die bestaande weergawes van sommige van die liedere. Hiervan was reeds voorheen deur Sonja Herholdt gesing en opgeneem en 'n lied soos "Kruidjie-roer-my-nie" is as 'n enkelsnitplaat deur Goosen vrygestel voor *Boy van die Suburbs* verskyn het. Verder is daar ook verskeie lewendige optredes of musiekvideo's van die liedere op *Boy van die Suburbs* wat getuig dat die 1979-weergawe daarvan nie die enigste wyse is waarop dit uitgevoer is nie. Nadat daar vir Goosen in 'n onderhoud gevra is hoe hy te werk gaan wanneer hy saam met ander musikante aan sy musiek werk, was sy antwoord oor sy werkswyse as volg (Wiechers, 2005):

Ek gee hulle 'n free hand. As ek saam met fantastiese muso's werk, sê maar soos Barrie van Zyl, of Schalk Joubert, wat "Vis innie Bos" arrange het, gee ek hulle 'n total free hand, want ek wil intap in hulle talent. Ek wil nie hê hulle moet doen wat ek in my kop hoor hulle speel nie. Al wat jy doen is jy book the best. Jy book die beste studio, jy book die beste producer, die beste engineer en die beste musicians. Jy book mense omdat hulle talent het. Toe ons *Bushrock* - die Engelse album - gedoen het, het ek Isaac Mtshali gebruik wat ook op Paul Simon se *Graceland* gewerk het. En Isaac het vir my gesê: "Kom sit hier op die vloer by my, my bra, en speel jou kitaar so that we can hook into your roots." Daai level. En ek het die acoustic kitaar gejol. En hy het met sekere goed wat hy gehoor het, ge-identify, en begin invul rondom wat hy gehoor het. En that's the secret. Dit is hoe jy iets nuuts skep. Dit help nie ek daag daar op met preconceived ideas nie. Dis nie volgens my hoe interaction werk met muso's nie. Veral nie as jy met top musicians werk nie.

Volgens Goosen is 'n lied dus nie gegiet in 'n spesifieke vorm nie, en kan die musikale uitkoms daarvan nie vooraf bepaal word nie. Alhoewel dit korrek is om te aanvaar dat Goosen die basiese elemente van die lied (insluitend die lirieke) vooraf bepaal, word 'n groot deel van die lied se musikale karakter op 'n improvisatoriese en spontane wyse in die lewe geroep. Die volgende vraag wat hieraan gekoppel is, behels die soeke na waar die betekenis van die liedere lê en of die bladmusiek 'n genoegsame bron is om dit te beantwoord? In 'n latere seksie sal daar teruggekeer word na hierdie kwessie, maar die vereenvoudigde antwoord is dat die bladmusiek hoogstens as 'n handleiding gebruik moet word en dat die betekenis van die musiek nie alleenlik in die vormstilistiese elemente vasgevang is nie. In dieselfde asem moet daar onderskeid getref word tussen die bladmusiek en die klankopname, want, soos daar reeds uitgewys is, is populêre musiek nie afhanklik van bladmusiek nie, en is 'n klankopname (of lewendige uitvoering) in die meeste gevalle 'n meer akkurate aanduiding van al die musikale elemente wat (op daardie tydstip) aanwesig is in die liedjie.

Om die voorafgaande inleiding in perspektief te plaas, word enkele opmerkings oor die bladmusiek van Goosen se liedjies uitgelig. Eie aan die aard van populêre musiek, kan die bladmusiek as 'n vereenvoudigde weergawe gesien word van hoe die lied op die album óf op die verhoog klink. Alhoewel dit veilig is om te aanvaar dat hierdie spesifieke opname 'n meer volledige weergawe van

die liedjies weerspieël as die bestaande bladmusiek, die bladmusiek steeds ‘n goeie hulpmiddel is wanneer daar na die stilistiese eienskappe van Goosen as liedjieskrywer en musikant gekyk word. Die idee is dat die bladmusiek die navorser sal bystaan in sy taak om die musiek op ‘n stilistiese wyse te bespreek, terwyl die opname terselfdertyd as ‘n verwysing dien. Die bladmusiek wat gebruik is vorm deel van die Goosen-versameling by DOMUS, en die opname is die oorspronklike 1979 plaat wat op iTunes beskikbaar is (Goosen, 2014).

Voordat die formele aspekte bespreek word, is dit belangrik om te noem dat dit merkwaardig is dat Goosen wel van basiese bladmusiek gebruik gemaak het. Vir die meeste van sy liedere op *Boy van die Suburbs* bestaan daar bladmusiek met volledig uitgeskryfde (handgeskrewe) melodieë en begeleidende akkoorde, wat ongewoon is vir populêre musiek. Die rede waarom hy dit uitgeskryf het, is tans onbekend, alhoewel die opinie is dat dit moontlik verband hou met die feit dat sekere elemente van hierdie liedere nie spontaan in die opnamelokaal ontstaan het nie en dat Goosen die lirieke en melodie vir ‘n lied neerpen as deel van sy werkswyse. ‘n Verdere rede kan wees dat Goosen sy liedjies tot ‘n mate ‘n ewigheidskarakter wou gee, met die hoop dat dit op hierdie manier die toets van tyd sou deurstaan (inaggenome dat opnames wel hierdie taak sou verrig). Verder is dit opvallend dat die formele aspekte van die lirieklose bladmusiek ‘n groot mate van musikale noukeurigheid bevat in terme van die ritmiese groeperings en notasie. Die meeste liedere het ‘n liedtitel, aangeduide tydmaatteken (sommige liedere se tydmaatteken verander deur die loop van die lied), toonsoorttekens, maatlyne, akkoordprogressies, en die uitwys van inleiding, vers- en koorgedeeltes in enkele liedere. Al die liedere bevat nie elk van hierdie elemente nie, alhoewel die meeste daarvan teenwoordig is. Met betrekking tot die toonsoort van die liedere soos dit op die bladmusiek aangedui is, is daar ‘n paar liedere waar die toonsoort in die opname verskil van die bladmusiek. Hierdie liedere is “Blommetjie gedenk aan my”, “Boy van die Suburbs”, “Doer in die Boendoe”, “Die Kaap is weer Hollands”, en “Seerower”. In al die gevalle verskuif die toonaard in die opname slegs ‘n halftoon hoër of laer as die aangeduide toonaard op die bladmusiek. Daar is ook enkele liedere wat spesifieke metronoom-aanduidings bevat, en sluit “Boy van die Suburbs”, “Kruidjie-roer-my-nie”, en “Antjie Somers” in, terwyl die res van die liedere geen verwysings het oor die tempo daarvan nie. Ander musiek-spesifieke konsepte en simbole wat dinamiek, tempo, karakter, en artikulasie aandui, word nie gebruik op die bladmusiek van die liedere op hierdie album nie, alhoewel ván hierdie aanwysings aanwesig is op die bladmusiek van sommige van sy latere liedere.

Die oorgrote meerderheid van die liedere het bladmusiek waarvoor die melodie volledig uitgeskryf is: “Blommetjie gedenk aan my”, “Begrafnistyd op Zeerust”, “Antjie Somers”, “Seerower”, “Die Kaap is weer Hollands”, “Doer in die Boendoe”, en “Ouma se Kombuis”. Die ander liedere maak staat op slegs die aangeduide akkoorde sonder ‘n genoteerde melodielyn. Dit gebeur ook soms dat daar meer as een stel bladmusiek vir dieselfde lied is, en dat daar sekere teenstrydighede tussen die twee weergawes bestaan. ‘n Algemene teenstrydigheid is die toonsoortteken en soms ook tydmaatteken, wat veral voorkom wanneer daar ‘n kopie is met uitgeskryfde (geskrewe) notasie en ‘n kopie wat slegs uit die akkoorde bestaan. In die meeste gevalle stem ten minste een van die kopieë ooreen met die opname. Die enigste uitsondering in hierdie verband waar geen weergawes van die bladmusiek volkome ooreenstem met die opname nie, is “Antjie Somers”. Laastens, is daar enkele liedere wat partye vir meer as een instrument bevat. Só ‘n lied is “Antjie Somers” waarvan die partye vir akoestiese kitaar, elektriese kitaar, baskitaar, tromme, en klavier deel is van die versameling, alhoewel geen van die partye veel meer as die akkoorde en enkele ritmiese of



melodiese fragmente aandui nie. Die feit dat die bladmusiek slegs die skelet van die lied bevat, sluit aan by Goosen se opmerking oor sy werkswyse wanneer dit kom by die ander instrumentaliste: die basiese elemente word deur hom, as liedjieskrywer, verskaf, maar die detail van die musiek laat hy aan die musikante oor.

### Vorm, Frasering en Kadenspunte

Die vorm van Goosen se liedere is alles behalwe stereotiep – elke lied lyk ‘n bietjie anders en besit eienskappe wat dit uniek maak. ‘n Vormelement wat ooreenstemmend is in sy liedere, uitsluitend “Doer in die Boendoe”, “Ouma se Warm Kombuis” en “Waterblommetjies”, is dat almal bestaan uit ‘n inleiding, skakelpassasies, en drie onderskeibare seksies: vers, koor, en refrein, waarna daar in die res van die werkstuk onderskeidelik as seksies A, B, en C verwys gaan word. Die volgorde en lengte van die seksies, asook hoeveel keer elke seksie in ‘n lied verskyn, wissel. “Doer in die Boendoe”, “Ouma se Warm Kombuis”, en “Waterblommetjies” bestaan slegs uit ‘n inleiding, vers en koor, en skakelpassasies. Geen refrein word gebruik nie. Wat uitstaan van “Waterblommetjies”, is dat die lied met die koor begin en die vers eers daarna volg. Die koor omarm beide die twee verse, wat die lied die volgende uitleg gee: B – A1 – B – A2 – B – B. “Seerower” volg ‘n soortgelyke uitleg, alhoewel sy uiteensetting effens meer kompleks is as dié van “Waterblommetjies”. Die refrein kom drie keer in die lied voor: aan die begin, in die middel, en aan die einde. Tussen die eerste en tweede refrein het Goosen die eerste twee verse en die koor ingesluit, wat op hul eie as volg uiteengesit kan word: A1 – B – A2. Dieselfde patroon word herhaal ná die middelste refrein, behalwe dat vers twee weer gebruik word: A3 – B – A2. ‘n Skematiese uiteensetting van al die seksies lyk as volg: C – A1 – B – A2 – C – A3 – B – A2 – C – C. Wat hieruit afgelei kan word is dat Goosen ‘n voorkeur het vir ‘n simetriese vormtipe, waar die lied in die meeste gevalle ‘n sikliese patroon volg.

Liedjies wat ook nie volkome by die standaard patroon inpas nie, is “Boy van die Suburbs” en “Antjie Somers” wat beide ‘n vierde D-seksie aan die einde van die lied bevat. In “Boy van die Suburbs” kan dit as die brug van die lied beskryf word. Aan die einde van die D-seksie kom die lied tot stilstand, voordat die koor vir die laaste keer herhaal word. Die D-seksie word deur die submediant akkoord (aangedui as e min) ingelei, wat ook die eerste keer in die lied is wat dié akkoord gebruik word. Tesame met die gebruik van die mineur akkoord, is daar ook ‘n verandering in die atmosfeer van die lied. Die lirieke is onmiddellik meer ernstig en herinner die luisteraar daaraan dat selfs die *boy van die suburbs*, wie ‘n tipiese voorstelling is van iemand wat woon in die Oos-Rand en met wie daar op ‘n satiriese wyse die spot gedryf word, ook ‘n plek onder die son het. In “Antjie Somers” sluit die lied af met die D-seksie, wat die teenoorgestelde funksie verrig as in “Boy van die Suburbs”. Hier is dié seksie ‘n saksofoon-solo wat die feestelike atmosfeer van die Onder-Kaapse musiek baie goed vasvang. Die tema van die lied sentreer rondom die Kaapse legende van Antjie Somers, en die instrumentasie en begeleiding, sowel as die saksofoon-solo, beklemtoon hierdie karakter van die lied.

Wat die frasering van Goosen se liedere betref, volg hy meestal ‘n reëlmatige frasestruktuur wat bestaan uit 4 of 8 mate, terwyl die melodie van ‘n 8-maat frase amper altyd onderverdeel word in twee melodies- en ritmies-ooreenstemmende subfrases van 4 mate elk. Indien ‘n seksie in ‘n lied uit meer as een frase bestaan, is die eerste mate van elke frase in die meeste gevalle identies óf ooreenstemmend, waarna die melodiese en ritmiese variasie intree om die onderskeie kadenspunte



voor te brei. Dit gebeur ook dat die ooreenstemmende frase-gedeeltes soms minimale ritmiese (of melodiese) variasies bevat as gevolg van die lirieke wat sekere aanpassings noodsaak. Die melodiese materiaal van 'n spesifieke seksie word wel nie in ander seksies herhaal nie, maar bly uniek tot die spesifieke seksie in die lied. Die laasgenoemde tegniek kan gesien word as 'n wyse waarop Goosen variasie en kontras in sy liedere bewerkstellig. 'n Volgende aspek wat kenmerkend is aan die frase-eindes van Goosen se liedjies, is die gebruik van 'n simmetriese verdeling in voorsin en nasin – 'n eienskap wat ook tipies was van musiek uit die Klassieke periode, en wat ingang tot 'n groot deel van eietydse populêre musiek gevind en daar tot 'n cliché afgeplat het. Om die effek van die voorsin en nasin tegniek te versterk, skryf Goosen graag die frase-eindes op so 'n wyse dat elk in 'n teenoorgestelde rigting beweeg. Dit gebeur ook gereeld dat die eerste frase op 'n hoër noot tot stilstand kom, terwyl die antwoord op hierdie frase laer as die eindnoot van die eerste frase eindig. Alhoewel dié frase-eindes in die meeste gevalle onderskeidelik deur volmaakte en onvolmaakte kadense ondersteun word, is daar voorbeelde waar beide frases op 'n volmaakte kadens eindig. In so 'n geval gebruik Goosen die dominant of tert van die tonika-akkoord aan die einde van die eerste frase, en die tonika(noot) van die tonika-akkoord aan die einde van die tweede frase. In enkele gevalle kom die onderbroke kadens voor, soos in die koor van “Waterblommetjies”. In dié geval bestaan die koor uit vier kort frases van 4 mate elk, wat onderskeidelik op 'n volmaakte, onvolmaakte, onderbroke, en volmaakte kadens eindig. Buiten die liriese inhoud van “Waterblommetjies”, is die vindingrykheid wat deur die spesifieke frasering en melodiese inhoud demonstreer word, van die elemente wat dit 'n baie aantreklike lied maak.

'n Voorbeeld van 'n lied wat hierdie fraseringseienskappe weerspieël is “Blommetjie gedenk aan my”. Die vers bestaan uit twee harmonies en melodies ooreenstemmende frases van 8 mate elk, wat elk onderverdeel word in twee reëlmatige subfrases. Figuur 1 toon die identiese karakter van die eerste helfte van elke frase aan, terwyl die variasie in die tweede helfte van die frases voorkom. In die geval van die frase-eindes, is hierdie lied 'n voorbeeld van waar die subfrases elke op dieselfde akkoord eindig, maar op verskillende toontrappe in die akkoord. Sien figuur 1A en 1B. Eie aan Goosen se styl, eindig die eerste subfrase op 'n hoër noot as die tweede (wat ook die einde van die volledige 8 maat frase is).



Figuur 1: Blommetjie gedenk aan my (Goosen, 1979c)<sup>33</sup>

<sup>33</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

Die refrein van “Blommetjie gedenk aan my” bestaan uit twee oneweredige frases van 4 en 5 mate elk. Hier eindig die eerste frase op die terts en die tweede frase op die tonika van die tonika akkoord. Die tweede frase is egter verleng omdat die komponis hier verlengde nootwaardes aan die einde van die frase gebruik, wat hy nie by enige van die vorige frases gedoen het nie. Die rede vir hierdie verlengde nootwaardes kan wees om by die ritme van die lirieke te pas, of om kontras te skep met die voorafgaande melodiese materiaal. Die verlenging van die laaste mate van ‘n frase kom nie gereeld voor nie, behalwe by liedere met ‘n onreëlmatige frasestruktuur soos “Doer in die Boendoe” en “Ouma se Warm Kombuis”. “Ouma se Warm Kombuis” is ‘n kort lied en bestaan slegs uit twee verse en ‘n enkele verskyning van die koor aan die einde van die tweede vers. Daar is ‘n 6-maat inleiding aan die begin, ‘n slot aan die einde, en skakels wat die verskillende dele van die lied aanmekaar heg. Beide verse bestaan uit tien mate elk en kan verdeel word in onreëlmatige frases van 2 + 2 + 2 + 4 mate. Die melodiese inhoud van hierdie frases word in ‘n latere seksie, “Melodie”, verder bespreek. Kenmerkend aan die frasing van hierdie lied, is die oorvleueling wat aan die einde van een frase en die begin van ‘n volgende plaasvind. ‘n Goeie voorbeeld is die inleiding en eerste vers wat ‘n maat deel: die vers begin met ‘n opmaat (anacrusis), alhoewel die laaste maat van die inleiding ook die eerste volledige maat van die vers is. Dieselfde gebeur aan die einde van die vers waar die laaste noot van die vers ook die eerste maat van die skakel is. Die skakelpassasies weerspieël ook nie ‘n reëlmatige frasestruktuur nie, en bestaan telkens uit ‘n oneweredige getal mate. Die skakelpassasie na die eerste vers is ‘n presiese herhaling van die inleiding, maar die skakelpassasie na die tweede vers bestaan slegs uit twee mate. Hierna volg die koor, wat bestaan uit twee frases van 7 mate elk, en ‘n enkele skakelmaat wat dien as oorgangsmat vanaf die eerste na die tweede frase. ‘n Vyf-maat-lange slotpassasie kom aan die einde van die lied voor en is basies ‘n tweemaalige herhaling van die liedtitel, “ouma se warm kombuis”.

## Harmonie

Goosen se harmoniese gebruik berus grootliks op primêre akkoorde, en die toevoeging van meestal slegs ‘n enkele mineur akkoord in een van die seksies. Die liedere op die album wat slegs uit primêre akkoorde bestaan, is “Antjie Somers”, “Begrafnistyd op Zeerust”, “Doer in die Boendoe”, en “Seerower”. Buiten vir die gebruik van enkele mineur akkoorde in elk van die ander liedere, is daar geen lied wat in ‘n mineur toonaard gekomponeer is nie – al die liedere op *Boy van die Suburbs* is in ‘n majeur toonaard. Die meeste van die liedere bevat wel ‘n modulاسie na ‘n verwante toonsoort in een van die seksies, óf maak gebruik van tussen-dominante om die harmoniese progressies te verryk. Die modulاسies word gemaak na verwante toonaarde, soos die subdominant of dominant, behalwe in “Waterblommetjies” waar die laaste herhaling van die koor ‘n halftoon hoër moduleer na A-mol majeur. Voorbeelde van liedere wat Goosen se mees kenmerkende harmoniese gebruike demonstreer, word vervolgens kortliks bespreek.

Die liedjies met ‘n eenvoudiger harmoniese woordeskat waar slegs ‘n enkel, of enkele, mineur akkoorde gebruik word, is “Blommetjie gedenk aan my”, “Boy van die Suburbs”, “Die Kaap is weer Hollands”, “Kruidjie-roer-my-nie”, “Waterblommetjies”, en “Ouma se Warm Kombuis”. Slegs voorbeelde uit drie van die liedere word bespreek. In “Blommetjie gedenk aan my” maak Goosen van die submediant in A-mol majeur<sup>34</sup> in die refrein gebruik, wat momenteel ‘n donkerder

<sup>34</sup>Die bladmusiek is in A-mol majeur, maar die 1979 opname van “Blommetjie gedenk aan my” op die album, *Boy van die Suburbs*, is in G majeur.

atmosfeer skep om te pas by die karakter van die spookmeisie. Dié akkoord vorm deel van ‘n reeks dalende akkoorde wat geag word as ‘n baie populêre harmoniese progressie in veral populêre musiek, I – vi – IV. Hierna volg ‘n volmaakte kadens,  $V^7 - I$ , waarmee die progressie én die refrein afsluit. Hierdie tipe standaard harmoniese progressies kom algemeen in Goosen se liedjies voor. In “Die Kaap is weer Hollands” word die vers afgesluit met ‘n harmoniese progressie wat die supertonika in F majeur bevat: IV – ii – I –  $V^7$  – I. Die supertonika word hier as die sekondêre akkoord verwant aan die subdominant gebruik, wat gesien kan word as ‘n uitbreiding van die volmaakte kadensieële progressie.

Die lied, “Ouma se Warm Kombuis”, maak gebruik van twee mineur akkoorde in G majeur as deel van ‘n harmonies en melodies trapsgewys-dalende progressie. Dit kom voor in die eerste maat van die instrumentale slot en bestaan uit die volgende akkoorde: C majeur / b mineur / a mineur / G majeur. Die progressie beweeg vinnig, en verander van akkoord op elke agstenoot van die saamgestelde tweeslagmaat tydmaatteken. Alhoewel die melodie van beide die vers en koor nie ondersteun word deur ‘n mineur akkoord nie, is hierdie reeks dalende akkoorde ‘n progressie wat Goosen graag in sy lieder gebruik. Op hierdie album kom ‘n soortgelyke progressie in “Kruidjie-roer-my-nie” en “Boy van die Suburbs” voor. Die enigste ander interessante harmoniese verskynsel in “Ouma se Warm Kombuis” kom reg aan die einde by die finale kadenspunt van die koor voor. Anders as wat ‘n mens verwag, eindig die koor op die sub-dominant akkoord, maar tonika-noot van G majeur, en word ‘n plagale kadens in G majeur eers in die tweede maat van die slot bereik. Harmonies kan dit as ‘n uitgestrekte terughouding van die plagale kadens beskryf word.

Liedere wat enige vorm van ‘n modulاسie in een van die seksies bevat, wat in die meeste gevalle die koor of refrein is, sluit die volgende titels in: “Antjie Somers”, “Begrafnistyd op Zeerust”, “Seerower”, “Waterblommetjies”, “Doer in die Boendoe”, en “Boy van die Suburbs”. Buiten vir die tussen-dominant modulاسies, word die sub-dominant óf dominant toonsoort altyd gebruik in die modulerende seksies, behalwe in “Waterblommetjies” waar die modulerende toonsoort met ‘n halftoon styg. ‘n Voorbeeld van ‘n lied waar een van die seksies moduleer, is die refrein in “Begrafnistyd op Zeerust”. Hier is die refrein in D majeur, terwyl al die ander seksies in die oorspronklike toonaard van G majeur bly. Goosen stel die nuwe toonsoort bekend deur die toonsoortteken op die bladmusiek te verander. Die modulاسie terug na G majeur aan die einde van die refrein, word bereik deur gebruik te maak van die kwint-verwantskap tussen die toonsoorte. Die akkoorde is soos volg op die bladmusiek aangedui: A7 – D7 – C – D – G. In “Seerower”<sup>35</sup> is daar ‘n kort tussen-modulاسie na die subdominant toonsoort aan die einde van die eerste seksie (die refrein) in die lied. In hierdie modulاسie maak Goosen van ‘n kombinasie tussen die kwart en kwint-verwantskappe tussen die akkoorde en toonsoorte gebruik om hierdie modulاسie so organies as moontlik oor te dra. Die progressie op die bladmusiek word soos volg aangedui: A – G – D – A. Die melodienoot wat gesing word saam met die G-akkoord, bevat ‘n herstelteken om te pas by die momentele toonsoort van D majeur. Sien Figuur 2.

<sup>35</sup>Daar is twee stelle bladmusiek waarvan die toonsoort van elk verskil. Een van die kopieë bestaan uit ‘n volledig genoteerde melodie en is uitgeskryf in A majeur, wat ook die toonsoort van die opname is. Die ander kopie bevat slegs akkoorde en is in B-mol majeur.



Figuur 2: Seerower (Goosen, 1979i)<sup>36</sup>

Die lied “Boy van die Suburbs”<sup>37</sup> bevat beide ‘n modulasie na die dominant toonsoort in die refrein en mineur akkoorde in die koor- en brugseksies, wat die harmoniese samestelling van die lied ‘n meer kleurvolle karakter gee. Voordat die harmoniese en melodiese inhoud van die koor en brug bespreek word, word die kenmerkende openingsakkoorde eerstens uitgelig. Dit bestaan uit die viermalige herhaling van die progressie, VII – I, wat elk onderskeidelik die grondnote van die akkoord in die sopraanparty het. Die gepunteerde nootwaardes van die akkoorde en die tonika-akkoord wat op die eerste polsslag van die maat val, gee hierdie openingsmate ‘n sterk ritmiese karakter wat herinner aan die openingsmate van die bekende lied, “Jailhouse Rock”, van Elvis Presley. Sien Figuur 3.



Figuur 3: Boy van die Suburbs (Goosen, 1979d)<sup>38</sup>

Deur die gebruik van ‘n bekende *rock ‘n roll* tema tesame met lirieke wat handel oor die stadslewe, is hierdie lied ‘n goeie voorbeeld van ‘n lied waarby ‘n jonger luisteraar sou aanklank vind. Dit bevat verwysings – beide liries en musikaal – wat deel is van die alledaagse leefwyse van jongmense: dit is harmonies ongekompliseerd, en dit het ‘n ritmies kragtige karakter. In die seksies getitel “Lirieke” en “Betekenisvlakke in die musiek van Anton Goosen”, word daar verder gekyk na hierdie kwessies.

Terug by die bespreking oor die modulasie in die refrein en die mineur akkoorde in die koor en brugseksie van “Boy van die Suburbs”, word voorbeelde uitgelig wat demonstreer hoe Goosen sy oorwegend primêre harmoniese skryftaal inkleur. In die laaste maat van die koor maak Goosen gebruik van sy kenmerkende harmonies en melodies trapsgewys-dalende progressie, waarvan die eerste drie akkoorde in die ritme van ‘n kwartnoot trioel gespeel word: IV – iii – V<sup>6</sup>/<sub>4</sub> – I. Op die bladmusiek word die progressie egter deur die akkoorde C – b min – D – G aangedui. Wanneer die melodie hier van nader bekyk word, is dit duidelik dat die derde akkoord in die progressie in tweede omkering gebruik word om die trapsgewyse-dalende melodielyn te vorm. In die brug word nóg ‘n mineur akkoord aangetref. Dié seksie, wat teen die einde van die lied vir die eerste keer gehoor word, maak gebruik van die submediant akkoord. Die gebruik van die mineur akkoord dui ‘n momentele omwenteling in die atmosfeer van die lied aan, en gaan gepaard met die volgende

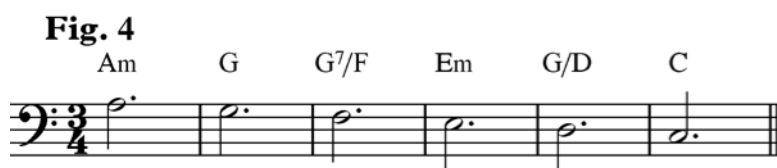
<sup>36</sup>A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

<sup>37</sup>Die bladmusiek is in G majeur en die opname is in A-mol majeur.

<sup>38</sup>A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

lirieke: “die engeltjies bo het ‘n ...”<sup>39</sup> (Goosen, 1981:32). Die kombinasie van die meer droewige mineurklank en die ietwat meer simpatieke posisie wat die skrywer teenoor die “boy van die suburbs” openbaar, verander die stemming van die lied momenteel. Die aanvanklike skets van die *boy van die suburbs* as ‘n tipiese karakter van die Oos-Rand, wat oor naweke met sy motorfiets Durban toe jaag, word hier verplaas deur meegevoel en herinner die luisteraar daaraan dat alle mense waardig is ten spyte van hul lewensomstandighede of leefstyl. Buiten vir die twee mineur akkoorde in die lied, vind daar ook ‘n modulاسie in die refrein plaas. Die musiek moduleer na die dominant toonsoort slegs vir die vier mate van die refrein. In die laaste maat van die refrein gebruik Goosen die D-akkoord twee keer: die eerste keer as die tonika akkoord van die toonsoort soos dit in die refrein gebruik is, en direk daarna voeg hy die sewende noot by en word dié akkoord die dominant sewende van die oorspronklike G majeur toonaard: D:I / G:V – G:V<sup>7</sup>. Hierdie onvolmaakte kadenspunt lei die musiek dan weer terug na die vers, waar die oorspronklike toonaard van G majeur bevestig word.

Die laaste lieder, “Kruidjie-roer-my-nie” en “Waterblommetjies”, is harmonies ietwat meer innoverend as die ander lieder. Elke lied se onderskeie eienskappe, sowel as die bydrae wat dit gemaak het tot die populariteit van die lied, word vervolgens bespreek. Wat uitstaan in “Kruidjie-roer-my-nie” (die bladmusiek en die opname is in C majeur), is die blues karakter van die lied wat Goosen deur hoofsaaklik vier kenmerkende blues tegnieke behartig: 1) die tremolo-figure in die klavierpart, 2) ‘n trapsegewys-dalende baslyn in die laaste vier mate van die koor, 3) een oktaaf arpeggio-figure wat bestaan uit *geswingde* agstenote, en 4) ‘n blues toonleer met ‘n verlaagde derde en sewende trap aan die einde van die lied. Wat die eerste tegniek betref, maak Goosen vrylik van die klavier in die koor gebruik wat vir die eerste helfte van die koor ‘n tweede melodie saam met die wysie speel. Die klaviermelodie bestaan uit tremolo’s wat die blues-gevoel van die lied versterk. Die tweede punt word demonstree aan die einde van dieselfde seksie waar Goosen gebruik maak van spesifieke basnote, soos aangedui is op die bladmusiek deur spesifiek akkoordstrukture (bv. G/D), om ‘n trapsegewys-dalende baslyn aan te dui. Sien Figuur 4. Die akkoorde verander op elke eerste pols van die maat.



Figuur 4: Kruidjie-roer-my-nie (Goosen, 1979g; Goosen, 2014)<sup>40</sup>

Om dié baslyn en blues karakter van die koor te beklemtoon, verander die begeleiding vir hierdie seksie deurdat die klavier nou eerder een oktaaf arpeggio-figure speel wat uit *geswingde* agstenote bestaan. Die arpeggio bestaan uit die note van die aangeduide akkoorde met spesifieke fokus op die aangeduide akkoordstrukture om die dalende baslyn te realiseer. Sodra die refrein aanbreek, keer die boerewals-ritme terug, soos dit in die vers gebruik is, en tree die konsertina op die voorgrond.

<sup>39</sup>Die teks vir die brug is as volg: “die engeltjies bo het ‘n lag in hul oë; want hul weet en waardeer sy waarde; mmmmm, hul weet hy’s die sout van die aarde” (Goosen, 1981:32).

<sup>40</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

Die konsertina verdubbel die wysie. In die refrein maak Goosen ook gebruik van ‘n trapsgewys-stygende akkoordprogressie, C / d mineur / e mineur / F, wat ritmies vinniger beweeg as die voorafgaande trapsgewys-dalende baslyn, deur op elke kwartnoot van die maat te verander. Hierdie progressie herinner aan Goosen se kenmerkende harmonies en melodies trapsgewys-bewegende akkoord-opvolging. Die verskil hier is dat dit ‘n stygende progressie is, teenoor die vorige voorbeelde waar die progressie ‘n dalende lyn gevorm het. Die stygende passasie kan ook gesien word as ‘n antwoord op die voorafgaande dalende progressie. Die laaste tegniek wat Goosen in “Kruidjie-roer-my-nie” gebruik, gebeur aan die einde van die lied. Gedurende die afsluitingsmate speel die klavier ‘n vorm van die blues-toonleer, met ‘n verlaagde derde en sewende trap, terwyl die laaste note van die lied ‘n tremolo is op die interval van ‘n mineur sewende in C majeur. Sien Figuur 5.



Figuur 5: Kruidjie roer my nie (Goosen, 2014)<sup>41</sup>

Die harmoniese karakter van die afsluitingsmate word versterk deur die ritardando aan die einde en die fermata op die laaste noot (albei aanduidings word op die bladmusiek gevind en in die opname gehoor). Die versoening van die twee uiteenlopende musiekvorme, Amerikaanse blues en Suid-Afrikaanse boeremusiek, gee die lied ‘n unieke karakter wat bewys dat plaaslike musikante ook daartoe in staat is om populêre internasionale tendense suksesvol in hul eie musiek te gebruik. Dit is nie vergesog om ‘n groot deel van die lied se sukses toe te skryf hieraan nie: deur eietydse tendense te gebruik waarna die jonger geslag luister, het Goosen sy musiek ook vir hierdie groep mense toeganklik gemaak. Die trefkrag van hierdie lied lê egter nie net in sy gebruik van eietydse musiektendense nie, maar in die wyse waarop hy getrou gebly het aan die tradisionele gebruike van die Afrikaners se musiek.

Volgende word “Waterblommetjies” bespreek. Dit is duidelik dat Goosen ‘n baie goeie aanvoeling vir die atmosfeer van die teks gehad het, want sy harmoniese keuses reflekteer ‘n groter mate van innovasie as die res van die liedere op die album. Die tweeslagmaat tydmaatteken gee die lied ook ‘n bewegende gevoel, sonder om die rustige en nostalgiese karakter daarvan te beïnvloed. Deur sy harmoniese gebruik en die stadiger tempo van die lied, word die nostalgiese karakter van die lirieke beklemtoon en sweep dit die luisteraar sonder moeite op om aanklank by die lied te vind. Die lied begin met die koor, waar Goosen die terts-verwantskap tussen die primêre en sekondêre akkoorde gebruik. Hierdeur ontsluit hy die potensiaal van die lied se harmoniese karakter en stel hy die lied in staat om ‘n wyer omvang van emosies en nuanses uit te beeld. Die progressie lyk soos volg: G:I – vi (G - e) en G:iii – V (b - D). Die akkoordprogressie in die vers getuig daarvan om selfs ‘n meer interessante karakter te hê. Dit begin met ‘n melodiese motief wat chromaties hoër beweeg en ondersteun word deur die akkoorde G / B<sup>7</sup> / C. Sien Figuur 6.

<sup>41</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers





**Figuur 6: Waterblommetjies (Goosen, 1979j; Goosen, 2014)<sup>42</sup>**

Dié progressie maak staat op die terters-verhouding tussen die eerste twee akkoorde, en verander hy die mineur tertsakkoord na 'n majeur tertsakkoord met 'n bygevoegde sewende noot. Hierna moduleer die lied momenteel na D Majeur, deur die gebruik van die akkoorde, A<sup>7</sup> – D. Goosen maak hier weereens staat op die terters-verhouding tussen die voorafgaande C-akkoord en die A<sup>7</sup>-akkoord. In hierdie geval het die terters-verhouding die lied na die dominant sewende van die momentele nuwe toonaard, D majeur, gelei. Die nuwe D majeur tonika akkoord word in die volgende akkoord die dominant sewende van die oorspronklike toonaard, G majeur: D<sup>7</sup> / G. Die volledige progressie is as volg: G – B<sup>7</sup> – C – A<sup>7</sup> – D – D<sup>7</sup> – G. Ter opsomming van wat Goosen hier gedoen het, kan die eerste helfte van die progressie beskryf word as afhanklik van die terters-verhoudinge tussen die gebruikte akkoorde, waarna die kwint-verwantskap aangewend word om die modulاسie aan die einde te akkommodeer. Hierdie modulاسie-tegnieke en akkoord-verwantskappe bou sterk progressies wat, wanneer dit reg toegepas word, 'n deurlopende spanningslyn en 'n veelheid van uitdrukkingsmoontlikhede in die musiek teweeg bring. Geen ander lied op die album bevat 'n akkoordprogressie wat bestaan uit sewe aaneenlopende akkoorde wat elk 'n voortsetting is van 'n opbouende spanningslyn, wat eers in die laaste akkoord volkome opgelos word nie. Die effek van hierdie sterk progressie, tesame met die nostalgiese lirieke, is 'n wenresep wat “Waterblommetjies” se sukses verseker het.

In terugskoue kan Goosen se harmoniese gebruik beskryf word as eenvoudig en voldoende vir die vereistes van sy gekose genre. Buiten vir “Waterblommetjies” en “Kruidjie-roer-my-nie”, wat elk vir sy eie redes uitstaan bo die res van die liedjies op *Boy van die Suburbs*, maak Goosen oorwegend van akkoordprogressies gebruik wat bestaan uit primêre akkoorde. Dit beteken dat die musiek nie 'n volgehoue spanningslyn volg nie, maar dat die harmoniese karakter van sy liedjies slegs as begeleiding dien en geen, met die uitsondering van enkele gevalle, verdere bydrae maak tot die versterking van die lirieke of stemming van die lied nie. In die gevalle waar mineur akkoorde gebruik word, word dit op een van twee maniere aangewend: 1) dit word gebruik as deel van 'n reeks dalende akkoorde; 2) of om 'n verandering in die stemming van die lied aan te toon. In die laasgenoemde geval is die submediant akkoord in die brugseksie van “Boy van die Suburbs” 'n goeie voorbeeld. Wat die modulاسies in Goosen se liederes betref, word die dominant en subdominant toonsoorte gebruik in seksies soos die koor en refrein. Te midde 'n harmonies baie eenvoudige landskap, verskaf so 'n tipe modulاسie 'n mate van variasie tussen die onderskeie seksies. Om hierdie modulاسies te bereik, maak Goosen gebruik van standaard tussen-dominant progressies met 'n bygevoegde sewende noot om die karakter van die dominant akkoord en nuwe toonsoort te versterk. Dit gebeur baie selde dat hy moduleer sonder om hierdie metode te gebruik.

<sup>42</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

## Melodie

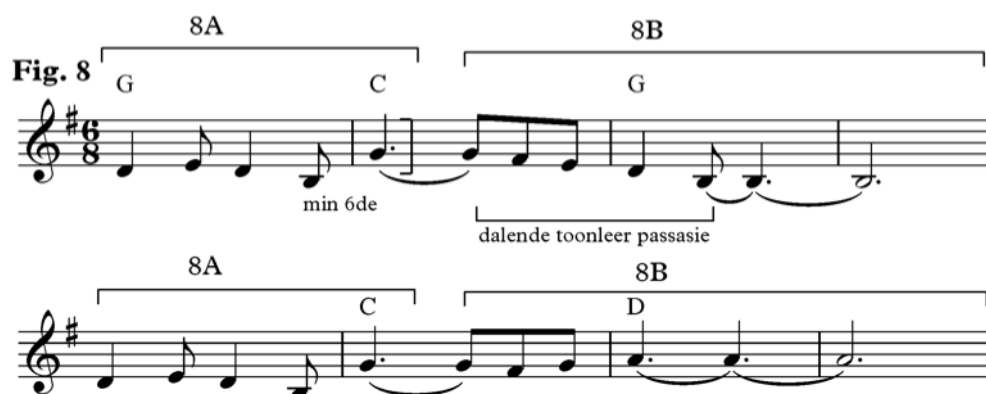
Wanneer daar na die algemene kenmerke van Goosen se melodieë gekyk word, is die beskikbaarheid van die genoteerde bladmusiek vir die meeste van die liedere 'n groot hulp. Toestemming is deur Anton Goosen verleen om notevoorbeelde uit dele van sommige liedere te gebruik. Die melodie van elke lied gaan nie bespreek word nie, alhoewel die kenmerkende eienskappe van sy skryfstyl aan die hand van voorbeelde uit die tien liedere uitgewys gaan word.

'n Kenmerkende eienskap van Goosen se skryfstyl is die gebruik van gebroke drieklanke en arpeggio's as boublokke vir sy melodieë. Voorbeelde van hoe hy dit aanwend word aan die hand van "Boy van die Suburbs", "Waterblommetjies", en "Begrafnistyd op Zeerust" bespreek. Die koormelodie in "Boy van die Suburbs" bestaan uit twee identiese frases van 4 mate elk, en is opgebou uit die note van drie gebroke drieklanke in grondposisie. Die akkoorde is G, C, en D. Sien Figuur 7.



Figuur 7: Boy van die Suburbs (Goosen, 1979d; Goosen, 2014)<sup>43</sup>

Die melodiese kontoer in die laaste maat van die koorfrases verskil van die voorafgaande drie mate se drieklank-gebaseerde melodie, deurdat dit trapsgewys laer beweeg tot by die tonika(noot). In "Waterblommetjies" word hierdie drieklank-gedrewe melodiese struktuur in die koor (openingseksie van die lied) aangetref. Hier word die volledige drieklank nie gebruik soos in "Boy van die Suburbs" nie, maar slegs twee van die note van die drieklank. Dit is ook opvallend dat die melodiese spronge wat hier gemaak word binne die omvang van die betrokke drieklank plaasvind, wat 'n bewys is dat Goosen se melodieë eerder deur 'n harmoniese basis gedryf word, as dat die melodie onafhanklik van die harmonie ontstaan het. Sien Figuur 8.



Figuur 8: Waterblommetjies (Goosen, 1979j; Goosen, 2014)<sup>44</sup>

<sup>43</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

<sup>44</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

Die lied begin met die note van die tonika drieklank, alhoewel slegs die vyfde en derde trappe tesame met 'n enkele bo-hulpnoot gebruik word. 'n Stygende sprong van 'n mineur sesde lei die melodie na die subdominantakkoord, waarna die melodie trapsgewys daal. Laasgenoemde melodiese beweging – die trapsgewys-dalende lyn ná die groot opwaartse sprong – is 'n kenmerkend konvensionele melodiese struktuur. Eie aan Goosen se melodieë, is die aanvangsmate van elke subfrase dieselfde (Figuur 8A), alhoewel die eindes daarvan verskil (Figuur 8B). Die melodiese struktuur voldoen ook aan Goosen se simmetriese verdeling van voorsin en nasin deurdat die subfrases elk anders eindig – die eerste laer, en die tweede hoër – terwyl die melodiese lyne in teenoorgestelde rigtings beweeg (Figuur 8B). Laastens is dit belangrik om kennis te neem daarvan dat Goosen getrou bly aan die algemene verwagting dat daar variasie aan die einde van 'n melodie ingebou moet word.

'n Lied soos “Begrafnistyd in Zeerust” demonstreer die gebruik van 'n drieklank in tweede omkering. Die koormelodie begin met die stygende G majeur drieklank in tweede omkering. Elke noot word meer as een keer herhaal, wat bydra tot die bevestiging van die akkoord. Daar is een dalende deurgangsnoot, voordat die volgende akkoord, C majeur, aan die beurt is. Die note van die C majeur drieklank word gebruik om die melodiese materiaal van die lied verder uit te bou. Die res van die melodie volg dieselfde patroon deurdat die melodie deur die harmonie gelei word. In die volledige koormelodie van 8 mate, is daar ses nonakkoordnote wat as deurgangsnote of bo-hulpnote gebruik word. Sien Figuur 9.



Figuur 9: Begrafnistyd in Zeerust (Goosen, 1979b; Goosen, 2014)<sup>45</sup>

Buiten die gebruik van gebroke akkoorde en arpeggio-figure as die boublokke van melodieë, gebruik Goosen ook gereeld kort toonleerpassasies. In die geval waar hy spronge gebruik, volg hy dit altyd op met 'n trapsgewyse passasie in die teenoorgestelde rigting. Die bespreking van “Waterblommietjies” het hierdie punt egter reeds bewys, alhoewel voorbeelde uit “Blommietjie gedenk aan my”, “Seerower”, en “Ouma se Warm Kombuis”, as aanvullende materiaal tot die bespreking gebruik word. In “Blommietjie gedenk aan my” bestaan die koor, net soos die vers, uit twee herhalende frases van 8 mate elk, wat onderverdeel kan word in subfrases van 4 mate elk. Slegs die eerste frase word bespreek. In elke subfrase is die eerste 2 mate ritmies identies, alhoewel daar 'n aantal melodiese verskille na vore tree. Beide die twee subfrase van frase 1 begin met 'n stygende sprong van 'n majeur sesde, wat opgevolg word deur 'n dalende toonleerpassasie. Die dalende toonleerpassasie in die eerste subfrase kom aan die einde van die subfrase op die terts van

<sup>45</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

die tonika-akkoord tot stilstand en vorm 'n volmaakte kadens. Die tweede subfrase bevat wysigings in die dalende toonleerpassasie. In die derde maat van die tweede subfrase maak Goosen 'n stygende sprong van 'n mineur sewende in stede daarvan om die dalende toonleerpassasie van die eerste subfrase na te boots. Hierdie sprong van 'n mineur sewende lei die frase na die hoogste noot in die melodie, waarna die melodie tragsgewys daal tot by die tonikanoot, om op 'n volmaakte kadens te eindig. Sien Figuur 10.



Figuur 10: Blommetjie gedenk aan my (Goosen, 1979c; Goosen 2014)<sup>46</sup>

Wanneer daar na die melodie van “Seerower” gekyk word, word dieselfde strukturele eienskappe gevind. Buiten vir die onkonvensionele vorm-uitleg – die lied begin met die refrein waarna die eerste vers volg – het Goosen sy standaardresep gevolg vir die skryf van die melodie. Die vers bestaan uit slegs 8 mate wat onderverdeel word in twee frases van 4 mate elk. Eie aan Goosen se skryfstyl, behou hy die ooreenstemmende karakter van die eerste mate in elke frase, terwyl die laaste twee mate van die frases van mekaar verskil. Die ooreenstemmende melodiese lyne maak gebruik van die pentatoonleer in A majeur, en beweeg tragsgewys hoër vanaf die tonika(noot). Sien Figuur 11.

<sup>46</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

**Fig. 11**

11A

boe-ka-nier het

11B

Vals-baai

**Figuur 11: Seerower (Goosen, 1979i)<sup>47</sup>**

Waarop ook gelet moet word is dat die ritmiese patroon aan die begin van elke frase verskil om by die teks te pas. Sien Figuur 11A en 11B. In die eerste frase gebruik Goosen vier agstenote op 'n herhalende A (“... boe-ka-nier het ...”), terwyl die tweede frase slegs met twee kwartnoot A’s begin (“vals-baai”). Die tweede helfte van elke frase word opgebou uit note van die primêre drieklanke, wat weereens dui op die sterk harmoniese oriëntasie van Goosen se melodieë. Teen die einde vorm elke frase ‘n volmaakte kadens, wat in die geval van die eerste frase bereik word deur ‘n trapsgewys-stygende melodielyn wat tot stilstand kom op die dominantnoot. Die tweede frase beweeg in die teenoorgestelde rigting en eindig op die tonikanoot. Die koormelodie gaan nie bespreek word nie, maar dit sou kon dien as verdere bewys dat Goosen se melodieë op harmoniese progressies staatmaak: hierdie melodie bestaan slegs uit die note van die A majeur pentatoonleer en drieklanke, behalwe vir een moment waar die melodie van ‘n bo-hulpnoot gebruik maak.

Die melodie in “Ouma se Warm Kombuis” demonstreer twee tegnieke wat Goosen gebruik. Die eerste tegniek kom voor in die versmelodie, waar Goosen die gaping van ‘n opwaartse sprong van ‘n rein vierde invul deur die gebruik van ‘n trapsgewys-dalende passasie. Die tweede tegniek word demonstreer sodra die koor aanbreek en die melodie ‘n meer statiese roete volg, waar dieselfde noot vir tot twee mate lank herhaal word. Hóé Goosen hierdie beginsels in “Ouma se Warm Kombuis” toepas, word kortliks bespreek aan die hand van Figuur 12.

<sup>47</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers



Figuur 12: Ouma se warm kombuis (Goosen, 1979h)<sup>48</sup>

Die 10 mate van die versmelodie kan onderverdeel word in kort frases van 2 + 2 + 2 + 4 mate elk. Hierdie kort frases se melodiese inhoud is baie goed deurdink, en deel subtiële ooreenkomste wat dit struktureel aanmekaar verbind. Uiteraard veroorsaak die lirieke dat sommige ritmiese en melodiese veranderinge aangebring moet word in elke frase, maar daar is kenmerkende eienskappe wat al vier frases deel. Een hiervan is die opwaartse sprong van 'n rein vierde in die eerste maat van elke frase, waarna die melodie trapsgewys óf met klein spronge daal en telkens op 'n D eindig. Die melodiese materiaal sentreer dus rondom die dominant en tonika van G majeur, en die eerste pols én laaste noot van elke kort frase is altyd 'n D (vyfde trap) in die tonika-akkoord. Die twee variasies wat in elke frase voorkom is die volgende: 1) die melodienote van die op-maat; 2) die dalende melodiese materiaal wat elke keer 'n ander ritmiese, en dus ook melodiese, variasie bevat om aan te pas by die ritme van die teks. Na die drie korter frases is daar 'n langer frase van 4 mate, wat 'n effens aangepaste melodiese kontoer volg. Dié frase het nie die opwaartse sprong van 'n rein vierde in die eerste maat nie, maar beweeg eerder trapsgewys laer vanaf die D tot by die A, en maak daarna die opwaartse sprong van 'n rein vierde. Om die frase te voltooi, word hierdie dalende melodiese segment (ritmies ietwat aangepas), soos dit aan die begin van die langer frase gebruik is, basies presies herhaal. Die dalende melodielyn aan die einde van die lied maak nie die opwaartse sprong van 'n rein vierde nie, maar kom op die tonika tot stilstand om die frase finaal af te sluit.

'n Volgende tegniek wat baie deur Goosen gebruik word, is die meermalige herhaling van een noot wat herinner aan 'n resitatiewe skryfstyl, soos in die liederes "Begrafnistyd in Zeerust" en "Antjie Somers". Iets hiervan is ook reeds in "Ouma se Warm Kombuis" gesien. Hierdie tipe voordrag kom gereeld voor en pas die verhalende karakter van sy liederes en sangstyl baie goed. Die versmelodie van "Begrafnistyd in Zeerust" het nie noodwendig meer of minder herhalende note as van Goosen se ander liederes nie, maar die vertellende styl van die lied en die wyse waarop die lied voorgedra word, gee die luisteraar die gevoel dat die storie vertel, eerder as gesing word. Wat uitstaan van die versmelodie is die wyse waarop Goosen meestal die infleksies van die woorde in die melodie reflekteer: asof hy praat eerder as sing, en die gefragmenteerde melodiese segmente wat dit laat klink asof 'n frase uit 'n aantal kort, afgebroke sinsnedes bestaan, eerder as 'n *cantabile* melodielyn. 'n Segment beslaan een maat en 'n versfrase bestaan uit 4 mate. Sien die enkel maat segmente van die eerste frase in Figuur 13.

<sup>48</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers





**Figuur 13: Begrafnistyd in Zeerust (Goosen, 1979b)<sup>49</sup>**

Die melodiese kontoer van elke segment bevat geen spronge groter as 'n dalende derde nie, en beweeg andersins slegs trapsgewys op en af binne 'n omvang van 'n vierde. Tussen van die segmente, en by die kadenspunte, word groter spronge gebruik waarvan die grootste 'n mineur sesde is. Die derde maat (segment) van die frase herhaal die leitoon (deel van akkoord V) vir die hele maat en wissel dit af met 'n enkele hulpnoot na bo, en 'n dalende sprong van 'n majeur derde na die eerste noot van die dominant-akkoord aan die begin van die laaste segment. Wat die praatkarakter van die versmelodie versterk, is die kleiner omvang van elke melodiese segment wat Goosen gebruik om die woord-ryke vers te toonset, en die sentrerings van die melodiese segmente rondom die dominantnoot. Die koormelodie het 'n meer melodiese aard wat 'n kontras skep met die verhalende karakter van die verse. Dit word opgebou uit spronge binne 'n spesifieke drieklank, eerder as om 'n trapsgewyse roete te volg, en word as 'n aaneenlopende melodie uitgevoer, teenoor die gesegmenteerde karakter van die versmelodie.

'n Meer tipiese voorbeeld van waar Goosen baie herhalende note gebruik as die boublokke van 'n melodie, is in "Antjie Somers". Alhoewel die harmoniese wêreld van "Antjie Somers" baie eenvoudig is, staan die herhaling van dieselfde akkoord én melodienote in die koor, vir 'n paar aaneenlopende mate uit as 'n kenmerkende eienskap van die lied. Die beste manier om die herhalingsmotief te demonstreer is om die akkoordprogressie uit te skryf. Die eerste versfrase se akkoordprogressie lyk as volg met een akkoord per maat: A A D A A A A E. Wanneer die harmoniese progressie van die eerste frase herhaal word, verander die harmoniese volgorde van die laaste 4 mate, sodat die vers op die tonika-akkoord eindig om 'n volmaakte kadens te vorm: A A E A. Die harmoniese progressie in die koor is selfs meer staties as in die vers en volg die volgende patroon: D D D D A A A A / D D D D E E E A. Eie aan Goosen se skryfstyl, is die melodieë vir die eerste vier mate van elke frase, vir beide die vers en die koor, dieselfde, en bring hy enkele veranderinge aan in die tweede helfte van die frases, om te voldoen aan die vereistes vir 'n simmetriese verdeling van die voorsin en nasin. Wat die statiese aard van die koormelodie betref, bestaan die melodie uit 'n enkele hoeveelheid toonhoogtes, buiten die vier trapsgewys-stygende melodienote aan die begin van die frase. Sien Figuur 14.

<sup>49</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers



Figuur 14: Antjie Somers (Goosen, 1979a)<sup>50</sup>

Enkele liederes bevat 'n chromatiese wending in die melodiese lyn, waarvan “Waterblommetjies”, “Die Kaap is weer Hollands”, en “Doer in die Boendoe” goeie voorbeelde is. In die vorige voorbeeld (Figuur 14), kan 'n mens ook sien waar Goosen 'n chromatiese aanpassing gemaak het. Die eerste voorbeeld wat bespreek word is die chromatiese toevoeging tot die versmelodie van die “Die Kaap is weer Hollands” wat aan die einde van die eerste frase voorkom. Sien Figuur 15.



Figuur 15: Die Kaap is weer Hollands (Goosen, 1979e)<sup>51</sup>

Soos kenmerkend is aan Goosen se melodieë, begin die versmelodie met 'n opwaartse sprong (in hierdie spesifieke geval bestaan die sprong uit die note van die akkoord in sy tweede omkering), waarna die kontouer trapsgewys daal tot by die noot waarop die melodie begin het. Die tweede helfte van die melodie begin 'n mineur derde laer as die aanvangsnoot, beweeg trapsgewys hoër tot terug by die aanvangsnoot, en eindig daarna met 'n dalende chromatiese wending. Die B-herstel (chromatiese wysiging in Figuur 10) word as 'n nonakkoordnoot gebruik en volstaan by sy funksie as 'n chromatiese uitbreiding van die melodie.

In “Waterblommetjies” is die chromatiese toevoeging ook in die versmelodie, maar kom dit heel aan die begin voor. Hier is die chromatiese noot 'n akkoordnoot, alhoewel die akkoord nie deel vorm van die G majeur toonaard nie. Sien Figuur 11. Die melodie begin met 'n herhalende D, wat chromaties opgevolg word deur 'n D-kruis. Dié D-kruis word deur 'n B7 akkoord ondersteun. Die harmoniese aspek van hierdie gedeelte is reeds bespreek, waarin die terts-verwantskap tussen die G- en die B-akkoorde verklaar is. Die chromatiese lyn word voltooi deur die E, wat die derde noot van die subdominant-akkoord is. 'n Verdere kenmerk van hierdie drie chromatiese note, is dat elke noot vier keer herhaal word, wat dui op die herhalende eienskap van Goosen se melodieë. Die meeste

<sup>50</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

<sup>51</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

van die melodienote wat hierna volg, toon dieselfde herhalende eienskap, soos in Figuur 16 uitgebeeld word. In die tweede helfte van die melodie kan ‘n mens ook sien hoe Goosen sy opwaartse spronge opvolg met trapsgewyse beweging in die teenoorgestelde rigting.



Figuur 16: Waterblommetjies (Goosen, 1979j; Goosen, 2014)<sup>52</sup>

‘n Ander lied van Goosen wat gebruik maak van ‘n chromatiese melodielyn, is “Doer in die Boendoe”<sup>53</sup>. In die inleiding kom die chromatiese lyn aan die einde van die frase voor, en word dit ondersteun deur die dominant akkoord. Net soos in “Die Kaap is weer Hollands” is hierdie chromatiese toevoeging ‘n nonakkoordnoot en slegs daar om die melodie te versier. Wat wel uitstaan hier is die verskil tussen die bladmusiek en die opname. Op die bladmusiek is daar twee chromatiese note aangedui, waarvan slegs die tweede een in die opname verskyn. Die eerste E-herstel in maat 2 is nie in die opname nie. Sien Figuur 17.



Figuur 17: Doer in die Boendoe (Goosen, 1979f; Goosen, 2014)<sup>54</sup>

<sup>52</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

<sup>53</sup> Die bladmusiek is in D-mol majeur, terwyl die opname is C majeur is.

<sup>54</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

## Begeleiding en Instrumentasie

Tot ‘n mate sluit hierdie seksie aan by wat vroeër in die hoofstuk gesê is oor Goosen se werkswyse: die instrumentaliste het vryheid wanneer dit kom by die detail van die begeleiding. Dit is daarom opvallend, maar nie ongewoon nie, dat die begeleiding vir van die liedjies op die album verskil van ander opnames en uitvoerings<sup>55</sup>. Dit is ‘n teken dat in die geval van Goosen se musiek, soos tipies van die meeste populêre musiek, daar nie ‘n definitiewe weergawe – ‘n “urtext” – bestaan soos by die musiek van, byvoorbeeld, Beethoven nie, en word die gedagte beklemtoon dat ons hier te make het met die uitvoering as teks en nie met “werke” in die klassieke sin nie. Vir die doeleindes van die betrokke studie is slegs die 1979 opname van *Boy van die Suburbs* gebruik, alhoewel daar potensiaal is om ‘n vergelykende studie te doen oor die verskillende uitvoerings en opnames wat daar van sy liedjies is. ‘n Groot deel van die betekenis van sy musiek lê juis daarin dat die grense vir die uitvoering daarvan vloeibaar is, en dat ‘n deel van die waarde daarvan genereer word deur die sosiale konteks, en die interaksies tussen die musikante en die gehoor by uitvoerings. Nietemin, is die 1979 opname ‘n goeie beginpunt om die gesprek oor Goosen se styl en kenmerkende gebruike as musikant en liedjieskrywer te begin.

In die liedjies op *Boy van die Suburbs* maak Goosen gebruik van standaard instrumente wat deel is van die samestelling van ‘n musiekgroep: akoestiese en/of staalsnaar kitaar, elektriese kitaar, baskitaar, klavier, *keyboard* en tromme. Perkussie (buiten vir die tromme) word in die meeste van die liedere bygevoeg om ritmiese variëteit en tekstuur te verleen, en is die tamboeryn en ratelbol (marakka) die mees algemene toevoeging. In enkele gevalle maak Goosen gebruik van klankeffekte wat deur ander perkussie-instrumente gemaak word. Goosen blyk ook ‘n voorkeur te hê vir die gebruik van agtergrond sangers/sangeresse in die koor- óf refreingedeeltes van sy liedere, meestal om die *catch phrase* te verdubbel of om die harmoniese karakter te versterk en tekstuur te verleen deur in die agtergrond op woordgrepe (soos byvoorbeeld “Aah-hoo Aah-hoo”) te sing. ‘n Voorbeeld hiervan word in “Blommetjie gedenk aan my” gevind, wanneer ‘n vrouestem die koormelodie versterk deur saam met Goosen op die woorde “blommetjie gedenk aan my” te sing. Om die melodiese materiaal in “Boy van die Suburbs” se koor-seksie by te staan, gebruik Goosen dieselfde tegniek om die woorde “boy van die suburbs” te verdubbel. In “Antjie Somers” maak hy ook van agtergrond sangeresse in die refrein gebruik, maar hier sing hulle op die woordgrepe “Aah ooh, Aah ooh” vir die volledige duur van die refrein.

Kenmerkend aan die instrumentasie van die liedere op hierdie album, is die gebruik van instrumente wat met spesifieke kulturele praktyke in Suid-Afrika geassosieer word: die konsertina word telkemale ingespan om die luisteraar te herinner aan tradisionele boeremusiek, wat veral populêr was onder die Afrikaanssprekende plattelandse gemeenskappe. In “Kruidjie-roer-my-nie” word ‘n boerewals-karakter nageboots wat pas by die landelike lirieke van die lied. Om hierdie karakter te versterk, word die melodiese materiaal van die inleiding deur die klavier en konsertina gespeel (alhoewel die klavier die laaste sewe mate vóór die vers intree, sonder die konsertina gehoor word). Sodra die refrein aanbreek keer die konsertina vir die eerste keer terug en, buiten vir die tradisionele

<sup>55</sup> Sien YouTube video’s: 1) ‘n Rock-medley (Blommetjie gedenk aan my, s.a.) wat begin met “Blommetjie gedenk aan my” wat uitgevoer word deur Goosen en sy musiekgroep by ‘n konsert in 1980; 2) ‘n Video (Anton Goosen – Melodie, 2015) waar Goosen sy lied “Blommetjie gedenk aan my” as deel van ‘n medley sing by ‘n konsert in 2015. Die begeleiding vir hierdie lied bestaan slegs uit die akoestiese kitaar wat deur Goosen self gespeel word.

assosiasie van die instrument, vorm dit deel van die instrumentale variasie om kontras tussen die verskillende seksies te skep. In “Boy van die Suburbs” kom die konsertina alleenlik in die refrein voor, en ondersteun dit die melodie deur langer nootwaardes te speel. Daar is ook twee liedere waar Goosen die gevoel van ‘n boere-orkes naboots deur die gebruik van ‘n konsertina, waartydens die melodie op woordgrepe eerder as woorde gerig word. ‘n Mens sou kon sê dat die afwesigheid van definieerbare woorde die boere-orkes karakter van dié seksies versterk. Die refrein in “Kruidjie-roer-my-nie” en “Begrafnistyd op Zeerust” is voorbeelde hiervan. In “Antjie Somers” voeg Goosen ook ‘n instrumentale seksie aan die einde van die lied by, maar word dit deur ‘n saksofoon gespeel in die afwesigheid van enige stemparty. Die gebruik van die saksofoon beklemtoon die feestelike, Maleise karakter van die lied. Net soos die konsertina, pas dit goed by Goosen se assosiatiewe gebruik van instrumente. Hier gebruik hy ook die ghoema-trom en banjo om die konnotasie met die liriese inhoud (wat handel oor Distrik Ses) uit te wys. Op die album onder bespreking is daar nie nog voorbeelde waar hierdie laasgenoemde instrumente gebruik word nie, alhoewel ons weet dat Goosen baie inspirasie uit die musikale gebruike van die Maleiers geput het.

Goosen gebruik soms instrumente wat nie noodwendig ‘n konnotasie met tradisionele musiek in Suid-Afrika het nie, maar omdat hulle klanke geskik is vir godsdienstige (orrelklanke) en geskiedkundige (klavesimbelklanke) assosiasies. In ‘n lied soos “Begrafnistyd op Zeerust” word akkoordagtige sintetiese orrelklanke aan die begin van die lied gebruik om die atmosfeer van ‘n kerkdiens te skep. Nie net herinner dit aan die religieuse aspek van ‘n begrafnis nie, maar sinspeel Goosen op die sentrale rol wat die kerk in die Afrikaanssprekende gemeenskap gespeel het. Alhoewel ‘n orrel (veral die trap-orrel) nie tradisioneel Suid-Afrikaans is nie, kan dit gesien word as ‘n instrument wat deur die jare heen ‘n belangrike kulturele kenmerk van die Afrikaanssprekende gemeenskap geword het. Die rede hiervoor is die orrel se assosiasie met die kerk en die sentrale rol wat dit in dié gemeenskap se geskiedenis gespeel het. In “Die Kaap is weer Hollands” maak Goosen ook gebruik van Westerse musiekinstrumente wat nie tradisioneel met die Suid-Afrikaanse musieklewe geassosieer word nie: sintetiese klavesimbel- en sintetiese strykersklank. Die lirieke handel oor die jaar 1803 en vertel van feesvieringe waartydens ‘n strykkwartet gespeel het – vandaar die gebruik van die strykersklanke in sommige seksies. Deur die gebruik van die klavesimbel- en strykersklanke in samewerking met ‘n wals (of Minuet) ritme, word ‘n atmosfeer opgewek wat die musikale gebruike en danse van daardie tyd weerspieël. In die tussenspele maak Goosen selfs gebruik van aanhalings uit bekende klassieke minuette (wat die drieslagmaat van ‘n wals weerspieël), soos onder andere die van Beethoven, wat ‘n sterk bydrae lewer tot die atmosfeer van die lied. Hierdie sterk Westerse musiek element in die musiek, en spesifiek se gebruik van aanhalings uit bekende Minuette uit die Klassieke periode, versterk die assosiasie met die musiek van die vroeë 1800’s en die gepaardgaande Europese leefstyl. Histories is die gebruik van die klavesimbel ook nie heeltemal korrek nie, siende dat die klavesimbel in 1803 reeds deur die moderne weergawe daarvan – die klavier – verplaas is. Nietemin, is hierdie insetsels ‘n simboliese herinnering aan die Europese herkoms van baie van die Afrikaanssprekende Suid-Afrikaners. Aan die ander kant verweef Goosen hierdie eienskappe met dit wat sterk plaaslike assosiasies het, soos die gebruik van die konsertina.

“Ouma se Warm Kombuis” is ‘n rustiger, en meer nadenkende lied in saamgestelde tweeslagmaat, waarin die klavesimbelklank ook teenwoordig is. In hierdie lied bedink Goosen die verlede, maar herroep hy eerder herinneringe aan sy ouma op, as om ‘n historiese verhaal te vertel. ‘n Mens sou kon aflei dat die gebruik van die klavesimbelklank ‘n manier is om ‘n nostalgiese gemoedstemming

in die luisteraar aan te wakker. Alhoewel dit nie histories korrek is om die klavesimbel met die ouer Afrikaanssprekende gemeenskap te assosieer nie, sinspeel Goosen weereens eerder op die algemene indruk wat die klavesimbel by die luisteraar opwek: die assosiasie van “oud” en “die verlede”. Dié assosiasie pas natuurlik goed by die onderwerp van die lied – die verlede – en die visuele beskrywing van sy ouma se kombuis – wat tipies is van die leefwyse van die destydse Afrikaanssprekende boeregemeenskap, en ‘n beeld is waarmee baie Afrikaanssprekendes sou kon assosieer.

Buiten die gebruik van tradisionele instrumente – beide Europees en Suid-Afrikaans – maak Goosen ook in van sy liedere van die elektriese kitaar gebruik, wat ‘n sterk assosiasie met rockmusiek het. Alhoewel die gebruik daarvan op die album *Boy van die Suburbs* nie ‘n oorweldigende rockmusiek-gevoel weerspieël nie, is dit bekend dat Goosen ‘n groot aanhanger van sulke tipe musiek was/is, en dat hy roem verwerf het as die eerste Afrikaanse sanger wat ‘n rocklied in Afrikaanse bekend gemaak het. In lewendige uitvoerings maak Goosen vrylik van die rock-idioom en elektriese kitaarsolo’s gebruik<sup>56</sup>, terwyl die opname ‘n ietwat meer konserwatiewe benadering tot die gebruik daarvan demonstreer. Rockmusiek-elemente word wel in van Goosen se liedjies aangetref, soos byvoorbeeld “Seerower”. Wat in hierdie lied meestal herinner aan rockmusiek, is die spesifieke gebruik van die elektriese kitaar en tromme. Die lied begin met die elektriese kitaar wat die melodiese materiaal tydens die inleiding speel, terwyl die akoestiese kitaar die ritmiese patroon, wat oorheersend in die lied voorkom, bekendstel. Die gebruik van die elektriese kitaar in die res van die lied behels die verdubbeling van die versmelodie, en die solo’s in die skakelpassasies. Alhoewel “Seerower” nie bekend staan vir sy rock-karakter nie, is dit die enigste lied op die album wat baie kort, elektriese kitaarsolo’s bevat in die skakelpassasies. Tradisioneel is ‘n kitaarsolo ‘n belangrike deel van rockmusiek en kan ‘n skakelpassie nie geklassifiseer word as ‘n solo nie, maar die idee daarvan skemer deur. Die trom-ritmes is ook lewendig en vinnig en speel ‘n groot rol in die voortstuwende gevoel van die lied. ‘n Lied soos “Doer in die Boendoe” sou ook in hierdie opsig uitgelik kan word. Die lied maak vrylik gebruik van die elektriese kitaar as solo-instrument in die skakelpassasies, en in die koormelodie word elke melodiese fragment met ‘n kort elektriese kitaarsolo geantwoord. “Doer in die Boendoe” het nie noodwendig ander eienskappe wat dit ‘n tipiese rockliedjie maak nie, en kan daarom nie as een geklassifiseer word nie. Die idee hier is egter dat Goosen begin het om met instrumentasie te eksperimenteer, wat geassosieer word met die rock-idioom.

Die belangrikste lied in die rockstyl, is egter “Blommetjie gedenk aan my”. Gedurende die tyd toe die album bekend gestel is, is “Blommetjie gedenk aan my” herhaaldelik geprys vir sy rock-karakter en word dit gesien as die eerste rock-liedjie in Afrikaanse (Anton se jongste is die beste nóg in Afrikaans, 1979). Die sukses van die lied maak staat op die feit dat Goosen die tipiese stilistiese eienskappe en instrumentasie van ‘n rockliedjie hierin weerspieël. Die lied word ingelei deur die tromme en elektriese kitaar wat ‘n *riff* – bestaande uit vier mate met ‘n ritmiese patroon wat in elke maat dieselfde is – speel wat telkemale in die lied met minimale ritmiese variasies gehoor word, ‘n eienskap kenmerkend aan rockmusiek. Die ritmiese patroon van die *riff* lyk soos volg:

---

<sup>56</sup>Sien voetnota 32.



**Fig. 18****Figuur 18: Blommetjie gedenk aan my (Goosen, 1979c; Goosen, 2014)<sup>57</sup>**

Op die vierde pols word ‘n tromslag gegee om die patroon te voltooi. Die harmoniese beweging berus op een akkoord per maat (die derde maat verander van akkoord op die derde pols). Die effek van die kombinasie tussen die herhalende kitaar-akkoorde en tromslag, is baie treffend en skep onmiddellik die regte atmosfeer vir ‘n rockliedjie – voortstuwend, polsend, en opwindend.

## Lirieke

Goosen se lirieke kan by uitstek uitgesonder word as een van sy belangrikste bydraes tot die ontwikkeling van die nuwe populêre Afrikaanse lied. Hy skryf oor onderwerpe wat eg Suid-Afrikaans is, en maak nie gebruik van niksseggende rymelary of vertaalde tekste nie. In hierdie seksie gaan daar spesifiek gekyk word na die temas in Goosen se lirieke en hoe hy dit gebruik het om sy liedjies ‘n eg Suid-Afrikaanse karakter te gee. Eerstens, word daar gekyk na die liedere waarin Goosen die Kaap, en meer spesifiek die Boland, as tema vir sy lirieke gebruik. Waarom Goosen so lief is vir die Kaap, verduidelik hy aan ‘n joernalis met wie hy ‘n onderhoud in 1979 gehad het. Goosen sê hier die volgende (Noem die Kaap en Anton sterf van verlange, 1979):

Vir my sal Hanoverstraat die straat bly soos ek hom geken het. Ek kan vandag nog hoor hoe die kaparings aan die voete van die bruinmanne op die klipstrate klop. Ek hoor nog die gedoem-doem van die Ghoma-tromme (sic). In die besigheidsplekke wat soos hare op ‘n hond se rug aan weerskante van die straat ingeryg was, sien ek nog die beestepote en afvalthjies. Koningskos vir my mense. Dis die natuur, die see en die pragtige berge wat soos ‘n virus in my bloedstroom gekom het. Ek het ure lank op die haelwit strande rondgeloop. In Hanoverstraat het ek tussen die winkeltjies rondgedwaal. Dan het ek geluister hoe hulle die moppies sing. Altyd nostalgiese liedjies oor ‘n Dixieland wat vir hulle so onbereikbaar soos die reënboog is (sic).

Sy liefde vir die Kaap word op verskeie wyses in sy lirieke uitgebeeld, en is uniek tot elke lied. Nostalgie is maar net één van die emosies waaraan hy uitdrukking gee wanneer hy oor die Kaap sing. “Waterblommetjies”<sup>58</sup> is ‘n baie goeie voorbeeld van ‘n lied waar Goosen sy liefde vir die Kaap verwoord. Hier noem hy al die bakens en simbole wat kenmerkend aan die Kaap is, soos die Suidoosterwind, waterblommetjiediedie, wynlande, koringlande, die Kaapse legende Van Hunks wat sy pyp rook, Tafelberg, Houtbaai, die bergies, Karbonkelberg, die Kaapse stormsee, Tafelbaai, Duiwelspiek, die sewentiende eeuse Engelse pelgrimsskip, die *Mayflower* (wat dalk sy naam aan ‘n vissersboot gegee het), en die Groenpunt-toring. Hy maak ook gebruik van die woord *ghantam*<sup>59</sup> wat eie is aan die plaaslike dialek. Buiten vir die nostalgiese verwysings na plekke en dinge wat

<sup>57</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

<sup>58</sup> Sonja Herholdt het “Waterblommetjies” bekend gemaak. Die tyd toe sy dit gesing het was dit geprys as een van die mooiste liedjies wat Goosen geskryf het (De Wet, 1978:6; Bouwer, 1978).

<sup>59</sup> Die woord *ghantam* is ‘n Afrikaanse woord met ‘n Maleise herkoms wat verwys na ‘n meisie of geliefde, of jong ongetroude vrou.

kenmerkend Kaaps is, sê Goosen hier eintlik baie meer oor die Kaap as wat ‘n mens aanvanklik raak lees.

Oor die lirieke van “Waterblommetjies” sê hy self dat hy hier “... basies vra wat van ons (Suid-Afrikaners) geword het? Wat het met Distrik Ses gebeur?” (Andersson, 1978 – eie vertaling). Hy erken in dieselfde asem dat hy nie liedere skryf wat sosiale protes lewer nie, maar dat hy eerder liedere skryf met ‘n sosiale bewustheid en dat “Waterblommetjies” eintlik dit is (*ibid.*). Alhoewel hierdie idee van ‘n sosiale bewustheid en die gebeure in Distrik Ses nie noodwendig ‘n direkte koppeling of liriese teenwoordigheid in “Waterblommetjies” het nie, erken Goosen in dieselfde onderhoud met Muff Andersson, dat sy drie liedjies “Jantjie”, “Hanoverstraat” en “Waterblommetjies”, ‘n trilogie is wat die Kaap se geskiedenis en dié van Distrik Ses vertel – soos hy dit onthou. Vanuit hierdie perspektief is al die kenmerkend Kaapse beelde wat Goosen hier oproep, ‘n geromantiseerde herinnering aan alles wat mooi en uniek is aan die Kaap. Dit is terselfdertyd ook ‘n hartseer ode aan ‘n Kaap wat hy onthou voor dele daarvan in 1966 gesloop is, en ‘n bewustheid van wat die Kaap verloor het tydens die politieke ontruimings.

In “Antjie Somers” gebruik Goosen ‘n ander invalshoek wanneer hy oor die Kaap skryf. Hier vertel hy ‘n bekende Kaapse storie van die legende, Antjie Somers, wie beskryf word as ‘n man wat aan die voet van Tafelberg woon en homself snags as ‘n vrou vermom, en stout kinders in ‘n sak op sy rug weggedra het. Die lied het ‘n vrolike karakter en herinner aan ‘n tipiese Maleierlied met ‘n polsende ritme wat deur die ghoema-trom gedryf word en die banjo wat die harmoniese krag verleen. Tesame met die lied se verhalende eienskappe, die instrumentasie, en die Kaapse onderwerp, het Goosen in “Antjie Somers” ‘n wonderlike kombinasie van eg Suid-Afrikaanse elemente suksesvol bymekaar gebring. Te midde van die vrolikheid in “Antjie Somers”, verander die stemming van die teks in die tweede en derde verse. Die begeleiding behou die vrolike karakter, terwyl die teks vertel van die stootskrapers wat die Onder-Kaap plat gestoot het. Die teks suggereer dat dit nie meer net Antjie Somers is wat in die aand in die strate rondloop nie, maar nou ook die masjinerie wat die Onder-Kaap vernietig. Die *geel bulldozer* waarvan Goosen hier sing is beide ‘n letterlike en simboliese verwysing na die ontruiming van Distrik Ses. Letterlik, omdat die geboue vernietig en die mense verplaas is, terwyl die simboliese waarde daarvan in die verlies van ‘n deel van die Kaapse geskiedenis en kultuur lê. Wanneer Goosen sê dat sy lirieke ‘n sosiale bewustheid het, is dit hierdie tipe gedagtes wat hy by die luisteraar wil tuisbring. Die lirieke vir hierdie seksie van die lied is as volg (Goosen, 1981:35):

En die hele Distrik 6  
Tot by Lauderstraat daarbo  
In die ou Maleierbuurt  
Teen die Seinheuvel was so  
En die Onder-Kaap was reg so  
Geplant en staan gemaak  
Wat die Kaap soms bang kon maak  
En nou's dit ‘n honderd jaar of later  
In dieselle Onder-Kaap  
Loop nie net as mense slaap  
Daar by Hanoverstraat langs af  
En haar naam is geel bulldozer

En sy graaf die plek se graf<sup>60</sup>

“Die Kaap is weer Hollands” is oënskynlik nie ‘n ernstige lied nie. Dit het ‘n lighartige teks wat handel oor die Kaap wat in 1803 weer onder Hollandse bewind gekom het, nadat die Britte dit vir 8 jaar beheer het. Hy vertel van feestelikhede wat in Die Kat plaasgevind het om hierdie oorwinning te vier, terwyl die skakelseksies van die lied die musiek na-maak wat by só ‘n partytjie gespeel sou word – oftewel, wat Goosen dink die gaste na sou luister en op dans. Die musiekvorme waarna hy in sy lied verwys is ‘n *Minuette* en *Allegretto*, en hy vertel dat die musiek deur ‘n strykkwartet gespeel word. Goosen vertel ook van die boere wat uit die binneland gekom het om te deel in die goeie nuus en om die partytjie by te woon. In die *Vaderland* (Anton se jongste is die beste nóg in Afrikaans, 1979), het ‘n joernalis in ‘n resensie oor *Boy van die Suburbs* geskryf dat hierdie lied die “swier van die ou dae herroep”. Dit is presies wat Goosen hier doen, en skakel dit in by die deurlopende tema in meeste van sy liedere – ‘n romantisering van die Kaap, en ‘n heimweewekkende terugverlang na die verlede toe alles in orde was. Die titel van die lied neem in hierdie opsig ‘n dubbele betekenis aan. Aan die een kant verwys dit na die historiese gebeure wat vertel dat die Kaap in 1803 weer onder Hollandse bewind gekom het, maar die titel van die lied is ook ‘n bekende Afrikaanse gesegde, wat beteken dat alles nou weer in orde is. Vanuit hierdie perspektief sou ‘n mens kon sê dat die lied tot ‘n mate ‘n verlange is na ‘n tyd toe die politieke omstandighede in die Kaap en in Suid-Afrika “in orde” was – toe die Kaap Hollands was. Met betrekking tot die laasgenoemde punt, is daar ‘n teenstrydigheid aanwesig in sy lirieke wanneer hy te kenne gee dat slawerny in 1803 in die Kaap, net soos elders in die wêreld, ‘n gebruikelike vorm van arbeid was. Die teenstrydigheid is geleë in die idee dat só ‘n Kaap Hollands is. Vanuit ‘n moderne oogpunt, verteenwoordig dit nie werklik ‘n leefstyl wat opgehef behoort te word nie, en is dit die opinie dat die wyse waarmee daar met hierdie lirieke omgegaan is, insigself dui op ‘n perspektief was nog nie gereed is om op ‘n meer uitdagende en kritiese wyse na die sosiale en politieke omstandighede van Suid-Afrika te kyk nie. Nietemin, kan die idealisering en romantisering van die jaar 1803 ‘n reaksie wees op die liedjieskrywer se gevoel van teleurstelling, aan die kulturele verlies in die Kaap, en die ongunstige politieke klimaat van die tyd. Dit is hierdie idealistiese beeld waarna die liedjieskrywer en die luisteraar terugverlang – die skets van die verlede as ‘n plek om heen te ontsnap. Die lied sinspeel ook op die vraag na identiteit en fokus op ‘n perspektief wat die Afrikaners herinner aan waar hulle vandaan kom en die oorwinnings wat hulle as ‘n nasie behaal het.

Goosen se liefde vir Suid-Afrika strek wyer as die grense van die Kaap, en omarm die geskiedenis van die Afrikaners en die totale omvang van die natuurskoon wat Suid-Afrika het om vir sy mense te bied. Dit is daarom belangrik om te kyk na twee liedere wat nié oor die Kaap handel nie, maar steeds ‘n nostalgiese inslag het: “Kruidjie-roer-my-nie” en “Doer in die Boendoe”. Beide hierdie liedere is liefdesliedere en maak verwysings na die Bosveld eerder as die Kaap. Die Bosveld-verwysings is tot ‘n mate ‘n terugblik na Goosen se kinderdae in die Oos-Kaap, of sy Gauteng-tuiste as jong werkende. Die manier hoe hy hier oor sy ervarings skryf, neem wel ‘n ander trant aan as wanneer hy skryf oor die Kaap. Dit is asof hy hier meer persoonlike herinneringe en stories met die luisteraar deel, wat kan wees omdat hy ‘n leeftyd se herinneringe en stories het om te vertel. Hier vertel Goosen van spesifieke mense saam met wie hy sekere ervarings gedeel het, teenoor sy Kaapse verhale waar die Kaap die objek van sy nostalgie is.

<sup>60</sup> A.G. Musiek / Gallo Music Publishers

In baie opsigte is “Doer in die Boendoe” ‘n liefdeslied waarin Goosen sy gevoelens vir twee van sy grootste liefdes verklaar: die natuurskoon en ‘n beminde saam met wie hy die herinneringe waaroor hy sing, gedeel het. Die sonneblomvelde, katstertbos, tortelduiwe, platteland, en die gebruik van die woord “boendoe”, is alles natuur-kenmerke van die bosveld en die areas waar Goosen groot geword het. Op die oog af is “Kruidjie-roer-my-nie” ook ‘n liefdeslied, alhoewel die krag van die lied eerder in sy satiriese inslag lê. In die lirieke praat Goosen van sekere kenmerkend Suid-Afrikaanse kultuursimbole soos die konsertina en die donkiekar, wat veral met die arm, plattelandse boeregemeenskap geassosieer word. In kontras met hierdie beeld van die geliefde paartjie op die donkiekar, wat die tradisionele leefstyl van die Afrikaners verteenwoordig, maak Goosen in die laaste vers ‘n verwysing na die luukse woonbuurt, Waterkloofrif, in Pretoria met die intensie om klem te lê op die kontrasterende leefstyle en klasseverskil in die Suid-Afrikaanse gemeenskap. In die laasgenoemde opsig sinspeel hy op die feit dat die lewe op die platteland tot ‘n groot mate verplaas is deur ‘n stedelike bestaan en die aanneming van ‘n moderne leefstyl. Die assosiasie kan selfs verder gestrek word om ook die welgestelde staatsamptenare in te sluit (siende dat Waterkloofrif destyds ‘n bekende woonbuurt was waar hooggeplaasdes gewoon het), en dat Goosen hier baie subtiel kritiek uitspreek teenoor die regering wat hul bewind vir eie gewin aanwend.

Wanneer Goosen nie die Boland of Bosveld as inspirasie of konteks vir sy liedere gebruik nie, is die tema van sy lirieke altyd Suid-Afrikaans, al is dit nie noodwendig beskrywend van ‘n spesifieke geografiese area nie: stories van plekke en mense wat nie noodwendig ‘n verbintenis met hom het nie, of persoonlike herinneringe aan mense of ervarings wat hy met hulle gedeel het. Liedere soos “Ouma se Warm Kombuis”, “Blommetjie gedenk aan my”, en “Begrafnistyd op Zeerust” se lirieke word bespreek om temas soos hierdie te illustreer. “Ouma se Warm Kombuis” is ‘n lied wat baie diep herinneringe by die liedjieskrywer oproep. Sy plattelandse kinderjare en die tye wat hy by sy ouma spandeer het, word geassosieer met die geure van bobotie en moskonfyt, koffie uit ‘n *enamel* beker, en melkkos met kaneel. Hierdie herinneringe is wat dit vir hom beteken om tuis te wees, geliefd te voel, en om by familie te wees wat vir mekaar omgee. In die koor en derde vers verander die nostalgiese trant en skets Goosen ‘n ander prentjie waarin hy vertel dat ‘n lewe in die stad baie anders is as die leefwyse wat hy as kind geken het. Hier is jy “sommer ‘n nommer in ‘n voorstad; in ‘n groot stad vanaand” en suggereer hy dat die lewe in die stad iets van die plattelandse warmheid en gevoel van tuiswees (*belonging*) kortkom (Goosen, 2014). Die trefkrag van die lied lê daarin dat daar baie meer jongmense is wat dieselfde hunkering as die liedjieskrywer gehad het, en in sy sentiment deel.

Waar “Ouma se warm kombuis” herinneringe is aan die ervarings wat die liedjieskrywer assosieer met die tye wat hy by sy ouma gekuier het, is “Blommetjie gedenk aan my” ‘n ballade wat die storie van ‘n spookmeisie vertel. Die verhaal speel af in die Suid-Afrikaanse platteland. Die legende is dat ‘n verloofde paartjie op Paassondag in 1968, op die pad na Uniondale in ‘n motorongeluk was, en dat die meisie verongeluk het. In ‘n artikel in die *Huisgenoot* (Fourie, 1979:40) vertel Goosen dat hy in ‘n *Huisgenoot* gelees het oor die spookmeisie van Uniondale en dat sy inspirasie vir die lied daar ontstaan het. Al handel die lied nie oor persoonlike ervarings nie, maak Goosen wel verwysings na plekname in die Uniondale-area soos die Kammanassieberge en Klein-Karoo, wat die konteks van die lied eg Suid-Afrikaans hou.

“Begravnistyd op Zeerust” is ook ‘n ballade en vertel die storie van Oom Willem se begrafnis. Anders as wat ‘n mens sou dink, het hierdie lied ‘n opgewekte karakter en word daar op ‘n spottende wyse na die gebruikelike instellings by ‘n begrafnis gekyk. Die spesifieke begrafnis en storie van Oom Willem is nie noodwendig geïnspireer deur ‘n persoonlike herinnering nie, maar dit speel nietemin af in ‘n plattelandse konteks, op ‘n klein dorpie in Noord-Wes. Tipiese gebruike en kentekens van die plattelandse Afrikaanssprekendes word genoem, soos die Moederkerk in Kerkstraat – beide die kerk- en straatnaam is kentekens van amper elke plattelandse dorpie in Suid-Afrika – en hy sing ook van ‘n opskop boereparty, ‘n konsertina en kitaar, en tradisionele versnaperings vir die begrafnisgangers, soos pannekoek, koeksisters, en gemmerbier. ‘n Egte Suid-Afrikaanse prentjie word hier geskets, behalwe dat Goosen die spot dryf met die morbiede karakter van ‘n begrafnis. Die storie is ‘n parodie van hoe ‘n tipiese begrafnis op die platteland werklik verloop. Goosen begin deur die tipiese atmosfeer te beskryf soos dit in die werklikheid gebeur, maar lei die storie in ‘n ander rigting sodra die tweede vers aanbreek. Die oproep na ‘n “opskop boereparty” word gemaak, in stede daarvan dat die verrigtinge op ‘n hartseer trant voorgaan. Hierdeur wil die liedjieskrywer ‘n boodskap by die luisteraar tuisbring dat ‘n begrafnis nie ‘n geleentheid hoef te wees waar mense “in hordes staan en ween” (orde van lirieke aangepas) nie, maar dat jy eerder moet “fees vier en makietie hou” en bly wees vir die lewe en herinneringe wat jy het om te koester (Goosen, 1981:29).

Al Goosen se lirieke is egter nie diepsinnig, nostalgies, en nadenkend van aard nie, soos reeds in “Begravnistyd op Zeerust” demonstreer is. Sy skryfstyl maak ook tot ‘n groot mate staat op skerpsinnige waarnemings oor alledaagse verskynsels, wat hy op ‘n satiriese wyse aan die luisteraar oordra. “*Boy van die Suburbs*” is ‘n uitstekende voorbeeld hiervan. Liedere soos “Kruidjie-roer-mynie” en “Antjie Somers” kan ook as satires beskryf word, juis omdat dit op ‘n baie subtile wyse ‘n sosiale bewustheid skep oor die impak wat die politieke omstandighede van Apartheid op die mense van Suid-Afrika gehad het. Hy praat hier in beelde wat simbolies is van, onder andere, die vernietiging van Distrik Ses (“geel bulldozer”) en die hooggeplaasdes wat regeer vir eie gewin (“Waterkloofrif”). Oor “*Boy van die Suburbs*” het Goosen in ‘n onderhoud met Fanus Rautenbach van die *Transvaler* (1979) gesê dat hy hierdie lied “... (opdra) aan die man wat die regerings aan bewind hou, die gewone man...”. Dit is die opinie dat Goosen se opmerking hier bedoel is om as kritiek gesien te word, en eintlik ‘n oordeel is wat hy vel oor die “gewone man”, wie Carla Heymmans in *Music Maker* (1979:11 - eie kursivering) beskryf as “die alledaagse, *mediocre*, *unpretentious* man wat lewe vir die nou”. Sy gaan selfs ‘n stap verder en noem dit ‘n “*kitch* ballade” – ‘n beskrywing van die lied wat die trant daarvan goed vasvat. Die onderliggende boodskap van die lied spreek kommer uit oor die onkritiese mentaliteit van die oorgrote meerderheid Suid-Afrikaners, wat sonder vrae of protes die land se politieke situasie aanvaar en ondersteun.

#### 4.2.3 Betekenisvlakke in die musiek van Anton Goosen

‘n Analitiese bespreking van Goosen se musiek plaas die navorser voor moeilike uitdagings. Die analise van voor die hand liggende kenmerke soos vormstilistiese of strukturele eienskappe (soos harmonie, melodie, begeleiding, vorm, frasering, instrumentasie, ens.) is reeds gedoen, en daar is gevind dat Goosen se liedjies van goeie kundigheid ten opsigte van basiese vormgewing, harmoniese inkleding, en melodiek getuig. Dieselfde geld vir die histories-kontekstuele en funksionele aspekte van die musiek – daar word in die studie deurgaans ruimte aan hierdie aspekte gegee, waar van toepassing. Volgens Tagg (1982:40 - eie vertaling) sluit dit aspekte in soos “die



sosiale, sielkundige, visuele, rituele, tegniese, historiese, ekonomiese en linguistieke aspekte relevant tot die genre, funksie, styl, omstandighede van die (her-) uitvoering, en die luisterhouding wat verbind word met die klank-geleentheid onder bestudering”. ‘n Intensiewe ondersoek na Goosen se liedere laat egter die vraag ontstaan of die musiek werklik voldoende vanuit hierdie twee perspektiewe beskryf kan word en of daar nie ‘n aspek van die musiek is wat nie deur hierdie twee perspektiewe raakgevat word nie. Lê die seggingskrag van die musiek nie eintlik elders nie, op ‘n verdere vlak van betekenis, wat langs die vormstilistiese kenmerke (in die enger sin van die woord) en die funksionele konteks gevind kan word?<sup>61</sup> Die rede waarom daar ondersoek ingestel word na verdere betekenisvlakke in Goosen se musiek, is juis omdat dit hier gaan oor twee belangrike eienskappe van Goosen se liedjies wat tradisioneel nie gesien word as vormstilistiese of kontekstuele eienskappe nie: 1) die feit dat van die strukturele elemente van sy liedere oop is vir die insette van ander kunstenaars, soos byvoorbeeld tydens die opnameproses, en vir spontane wysigings deur die komponis self tydens ‘n later uitvoering daarvan (dit gaan nie hier oor die interperatiewe moontlikhede van ‘n lied in die tradisionele sin van die woord nie), en 2) omdat daar semantiese indikatore in Goosen se liedere aanwesig is wat nie deur die terminologie van vormstilistiese eienskappe beskryf kan word nie. Die bewering word dus gemaak dat daar ander betekenisvlakke in Goosen musiek aanwesig is wat substansiële waarde tot sy liedere toevoeg.

Die volgende seksie van die tesis is daarop toegespits om die semantiese indikatore in Goosen se musiek te bespreek, wat rofweg in twee kategorieë verdeel kan word, met die doel om verdere betekenisvlakke in sy musiek te ondersoek. Eerstens is daar kenmerke wat positief beskryf kan word, soos die dikwelse gebruik van assosiatiewe indikatore wat verwysings na werklike, vergange of skynwêreld insluit. In die eerste geval word daar gepraat van verwysings soos die bosveld, ouma se kombuis, en historiese omgewings soos die Hollandse Kaap of Distrik Ses. In die laasgenoemde geval is die vermeende kultuur- of mitologiese wêreld waar alles nog in orde is, soos die Bolandse waterblommetjies of Van Hunks, ter sprake. Musikale middele om na hierdie wêreld te verwys sluit in die gebruik van konsertinaklanke, die klanke van boeremusiek, die timbre van ‘n klavesimbel of kerkorrel, die ritme van ‘n minuet of van ‘n boeremusiekdans. Sulke dinge is natuurlik ook in die liedere van kunsliedkomponiste aanwesig, en sou ‘n mens kon sê dat hierdie assosiatiewe elemente ‘n gemene deler tussen hierdie twee tipes liedvorme is. Die vraag is egter of, in die geval van Goosen se liedere, die fokus nie juis na die lirieke van die musiek verskuif en ander musikale elemente, soos harmonie en dinamiek, op die agtergrond geplaas word nie. Spesifiek by Goosen, en die meeste populêre musiek, is die interaksie tussen die teks en die musikale elemente, of begeleiding, nie van integrale belang vir die sukses en hoë kwaliteit van die lied nie. Enkele musikale elemente, soos die gebruik van spesifieke instrumentasie en tradisionele musiekvorme, kan as noemenswaardige bydraende faktore tot die betekenis en kwaliteit van Goosen se liedere genoem word, alhoewel dit steeds nie opweeg teen die sterk fokus op die vormstilistiese kwaliteite van ‘n kunslied nie. Dit sou dan beteken dat die redelik konvensionele strukturele eienskappe van die musiek, soos byvoorbeeld die geykte vormgewing of die tradisionele harmoniek, eintlik niks anders is as om die basis te verskaf waarop hierdie verdere betekenisvlak hom afspeel, en nie in die eerste plek self ‘n betekenisvlak verteenwoordig nie. Tweedens gaan dit ook om kenmerke wat ontkenkend (en dus negatief) van aard is, omdat hulle afstand doen van kenmerke wat as vanselfsprekend in kuns- of volksliedere aanvaar word. Voorbeelde hiervan kom in die woord-toon-

<sup>61</sup> Hierdie is vrae wat by alle populêre musiek na vore kom, en is nie alleenlik van toepassing op die liedjies van Anton Goosen nie.



verhouding voor, waar dit tradisioneel aanvaar word dat die melodielyn die ritme en infleksies van die woorde volg. Die wyse waarop die woord “waterblommetjies” byvoorbeeld “verkeerd” getoonset word moet as ’n doelbewuste ontkenning van hierdie tegniek beskou word. Soortgelyke voorbeelde sluit die gebruik van rock as musiekstyl, sy vermenging van tale, en sy ongesofistikeerde sangstyl in, waarmee hy tot ’n mate ’n agenda van teenstand teen die samelewing en gevestigde musikale belange artikuleer. Hy wys hierdeur dat hy beslis nie as deel van die musikale instellings gereken wil word nie, selfs nie eens die gevestigde bedryf van populêre musiek nie, en eerder wil spreek tot luisteraars wat buite hierdie omgewing staan. Beide die positiewe en ontkennde semantiese indikatore gaan vervolgens in meer detail bespreek word. Die eersgenoemde kategorie word aan die hand van drie oorkoepelende tema’s in Goosen se musiek uitgelig.

Goosen het aan die begin van sy loopbaan erken dat sy liedjies nie protesliedere is nie, maar dat hy eerder liedjies skryf met ’n sosiale bewustheid (Andersson, 1978), wat een van die mees kenmerkende eienskappe van sy liedere is. Dit, en die feit dat sy lirieke oorspronklik is, en soos Goosen (Fourie, 1979:40) self sê ook “etnies-simpatiek, inheems, ’n eie kleinood, persoonlik, en kommentaries” is, is elemente wat hom laat uitstaan het bo die liedjieskrywers van sy tyd. Die verhouding tussen die lirieke en gepaardgaande instrumentasie van die liedjies op *Boy van die Suburbs* toon vervolgens drie deurlopende temas aan wat elk op ’n ander manier spreek tot die bewussyn van die Afrikaanssprekende Suid-Afrikaner. Twee van die temas neem ’n meer kritiese perspektief in, terwyl die derde tema ’n neutrale, meer verhalende posisie verteenwoordig wat somtyds sinspeel op ’n mate van patriotisme en identiteit. Dié tema behels onderwerpe wat sentreer rondom stories en verhale, hetsy fiktief of outobiografies, met ’n Suid-Afrikaanse konteks as vertrekpunt. Dit is nie (noodwendig) krities teenoor politiek nie, maar is eerder ’n geanimeerde vertelling van ’n verhaal waarmee Suid-Afrikaners, veral plattelandse Suid-Afrikaners, kan assosieer. Die liedere luister lekker en laat jou toe om die land se geskiedenis, stories oor legendes, en kleurvolle vertellings oor dorpe, mense, en die natuurskoon, te leer ken.

Wat die twee meer kritiese temas in sy werk betref, skep Goosen aan die een kant ’n bewustheid van wat aan die gebeur was in die land, en maak hy aan die ander kant subtile verwysings na hoe hy homself sien as ’n volwasse Afrikaanssprekende plattelandse Suid-Afrikaner in die stad. Dit is opvallend hoe die instrumentasie vir sommige van hierdie liedere subtiel aangepas is om by die meer kritiese karakter van die lirieke te pas – tradisionele musiekstyle en instrumentasie word hier vermeng met eietydse musiekstyle wat onderskeidelik verteenwoordigend is van die tradisionele en moderne leefstyle van die Afrikaners. In die geval van die laasgenoemde kritiese tema, dring dit deur tot twee tipes luisteraars wat elk vir verskillende redes met Goosen se sentiment sou kon assosieer. Die verstedelike Afrikaanssprekende sou moonlik Goosen se sentiment en verlange na die platteland deel en kon assosieer met sy gevoelens van eensaamheid in die stad wat hy aan die luisteraar kommunikeer in ’n lied soos “Ouma se warm kombuis”. Terselfdertyd sou die ouer Afrikaanssprekendes selfs ’n dieper nostalgiese meegevoel hê, afgesien daarvan of hulle steeds op die platteland woon of ook verhuis het na ’n stedelike gebied, juis omdat hierdie stories wat Goosen vertel en die gebruik van tradisionele instrumente op ’n baie dieper vlak tot dié luisteraars se herinneringe aan die verlede spreek. Hierdie drie deurlopende temas kan gesien word as die belangrikste bronne waaruit hy sy materiaal vir *Boy van die Suburbs* gewerf het. Dít gekombineer met spesifieke musikale assosiasies verteenwoordig die dieper vlak waarop Goosen tot sy luisteraar spreek en waaraan hy die betekenis heg van die boodskap wat hy wil oordra. Dit is belangrik om te

verstaan dat Goosen hierdie sentimente nie net in die lirieke artikuleer nie, maar ook musikaal vergestalt, soos om 'n gepaste instrumentale timbre by die musikale inkleding te voeg (bv. konsertina- of klavesimbelklanke om tradisionele of ouer musiek te vergesel, die gebruik van 'n saksofoon, banjo en ghoema-trom om by die karakter van Maleiermusiek te pas, en orrelklanke wat gepaard gaan met 'n kerkdiens/begrafnis wat die Afrikaners se sterk assosiasie met die kerk bevestig).

Voorbeelde van hoe Goosen die verhalende tema in sy musiek realiseer, word eerste bespreek. 'n Lied soos "Die Kaap is weer Hollands" inspireer die verbeelding om terug te dink aan 'n tyd toe alles in Suid-Afrika in orde was (politiek en sosiaal) en herinner aan 'n heroïese moment in die Afrikaanssprekendes se geskiedenis. Soos reeds bespreek is, is hierdie idealisering van die jaar 1803 insigself problematies. Vir die meeste luisteraars sou die onkritiese opmerkings oor slawerny as deel van die destydse Kaapse leefwyse, wat in die lirieke deurskemer, dalk nie opvallend wees en 'n deurslaggewende faktor gewees het in hul oordeel van die lied nie, maar sou ander kenmerkende simbole eerder die oorhand kry. Sulke kenmerke sluit die gebruik van 'n konsertina en 'n walsritme in wat 'n baie sterk assosiasie het met die vroeë musiek van die (veral plattelandse) Afrikaners. Van der Merwe dui aan dat die populêre musiekstyle wat gedurende die eerste helfte van die negentiende eeu baie populêr onder die Afrikaners was: "boeremusiek, vastrap, polkas, walse, sentimentele en geestelike liedjies" (2015:71-72) – die klem val hier op die wals (wat ooreenstem met die enkelvoudige drieslagmaat van 'n minuet) as 'n populêre musiekstyl onder dié gemeenskap. Die konsertina, wat primêr met boeremusiek geassosieer word, en die gebruik van 'n walsritme versterk die nostalgiese aard van "Die Kaap is weer Hollands" en maak van die lied iets meer as net 'n samevlansing van ligsinnige lirieke met 'n 'oem-pah-pah' begeleidingsritme. Die musikale verwysings na bekende klassieke minuette sluit aan by die gebruik van klavesimbel- en skrykersklanke, wat terselfdertyd verwys na die partytjie in Die Kat en die Europese herkoms van die Afrikaners.

"Begrafnistyd op Zeerust" is 'n tweede voorbeeld van só 'n lied. Hier kyk Goosen nie terug na die verlede nie, maar skets hy op 'n skertsende wyse 'n bekende situasie vir ieder en elk wat al 'n begrafnis op die platteland bygewoon het. Woorde en konsepte wat gewig dra in die Afrikaanse kultuur word deurgaans gebruik, en funksioneer hier as prikkels vir die Afrikaanssprekende luisteraars. Buiten vir die verwysings na fisiese simbole soos die Moederkerk, pannekoek, en gemmerbier, is daar ook musikale simbole teenwoordig in die lied wat sterk assosiatiewe konnotasies dra. Eerstens, begin die lied met akkoordagtige-orrelklanke, wat 'n baie sterk assosiasie het met die kerk. Hierdie musikale insetsel sinspeel daarom direk op die belangrike posisie wat die kerk in die Afrikaners se leefwyse verteenwoordig. 'n Volgende belangrike tema van die lied is die sosiale verrigtinge wat tradisioneel ná 'n begrafnis plaasvind, en dat Goosen in hierdie lied die spot dryf met die morbiede atmosfeer wat sulke geleenthede vergesel. In kontras hiermee, stel hy eerder 'n jolige "makietie" voor waar tradisionele lekkernye bedien word en 'n boereorkes die musikale vermaak verskaf. In die lirieke maak hy spesifiek melding van "die konsertina en kitaar" wat wag by die kerksaal. Om hierdie assosiasie met die tradisionele selfs verder vas te lê, bestaan die musikale materiaal van die refrein alleenlik uit 'n boereorkes met 'n konsertina wat die leiding neem.

Die bespreking fokus voortaan op die twee meer kritiese onderwerpe in sy lirieke, en die enkele voorbeelde waar hierdie gepaardgaande veranderende stemming vergesel word deur die gebruik van

eietydse musikale kenmerke. Die wyse waarop Goosen die politieke en sosiale ongemak van die tyd in sy lirieke weerspieël, tree na vore in verwysings soos “Waterkloofrif en Parrafontein” in “Kruidjie-roer-my-nie”, die “geel bulldozer” in “Antjie Somers”, en die versteekte kommentaar oor die verlore gemeenskap van Distrik Ses in die liedjie “Waterblommetjies”. Die kenmerkende eienskap van Goosen se kommentaar in hierdie tipe liedere is juis die feit dat dit subtiel en nie-konfronterend is, en nie die luisteraar opswiep in ‘n warboel van negatiewe emosies nie. Die oorwegende gevoel van die liedere is steeds eerder positief of nostalgies. ‘n Mens sou kon aanvaar dat hy doelbewus weggeskram het daarvan om meer eksplisiete uitlatings te maak met die wete dat die SAUK streng reëls gehad het oor die liriese inhoud wat uitgesaai mag word (sien Wiechers, 2005). As liriekskrywer kan Goosen se inslag in sy vroeë liedere daarom nie as polities geörienteerd beskryf word nie, maar pas ‘n beskrywing wat hom sien as ‘n sensitiewe skrywer vir die geskiedenis van die Afrikaanssprekende gemeenskap hom beter. ‘n Mens sou ‘n groter mate van opsweping, aggressie of woede verwag in ‘n teks waar sosiale kommentaar en protes die primêre funksie daarvan was. Eerder as om hierdie roete te volg, het hy sy luisteraars op ‘n emosionele vlak as Afrikaanssprekendes verenig deur die gebruik van kenmerkende verwysings waarmee almal kan assosieer. Hierdie konflik tussen konformisme en opposisie is ‘n teenstrydigheid in Goosen se liedere wat nie ontken kan word nie.

In “Kruidjie-roer-my-nie” kan hierdie eerste kritiese tipe verset opgetel word. “Kruidjie-roer-my-nie” is eintlik ‘n liefdeslied, alhoewel daar baie meer verwysings in die lied teenwoordig is as net die liefde. Hy skets die verliefde paartjie as deel van die werkersklas deur die gebruik van sekere verwysings soos “donkiekar ry” en “... maak nie saak waar ons gaan bly; Waterkloofrif of Parrafontein”. Dit is juis wanneer hy teen die einde van die lied sing van Waterkloofrif, dat hy vir die eerste keer sy bedoelings laat deurskemer: dat die Suid-Afrikaanse samelewing gebuk staan onder klasseverdeeldheid, wat nie net betrekking het op rasseverkillen nie, maar wat ook geld vir die Afrikaanssprekende gemeenskap. Tesame met hierdie boodskap wat hy subtiel deur middel van die lirieke oordra, is daar sterk musikale eienskappe in die lied wat hierby aansluit. Die gebruik van tradisionele middele, soos die walsritme en konsertina, is ‘n assosiatiewe element wat verband hou met die leefwyse van die verliefde paartjie wat in die donkiekar ry – ‘n ouer, tradisionele leefstyl waarmee die ouer gedeelte van die Suid-Afrikaanse gemeenskap sou kon assosieer, sowel as diegene wat per geleentheid aan soortgelyke omstandighede blootgestel is. Terselfdertyd inkorporeer Goosen ook eietydse blues elemente wat die liedjie onmiddellik distansieer van tradisionele musiek én enige vorm van ouer populêre of ligte Afrikaanse musiek wat dit voorafgegaan het. Deur die gebruik hiervan het Goosen sy musiek ook ontvanklik gemaak vir jonger Afrikaanssprekendes wat na blues geluister het, maar nie noodwendig na populêre Afrikaanse musiek nie. Sy verwysing na “Waterkloofrif” moet ook hier in aanmerking geneem word, deurdat hy hiermee die assosiasie met die verstedelike en finansieel welgestelde jeug, en die bekombaarheid van internasionale musiekstyle inskerp. Hy gee dus aan “Kruidjie” ‘n eietydse karakter wat Afrikaanse musiek in hierdie opsig met internasionale populêre musiekstyle assosieer, terwyl hy tegelykertyd ‘n tradisionele inslag behou.

Goosen se versoening van hierdie twee elemente – tradisioneel en eietyds - is merkwaardig, en is een van die redes waarom hy uitgesonder word as ‘n leidende figuur in die ontwikkeling van Afrikaanse musiek. Op ‘n selfs breër betekenisvalk as wat reeds hier bespreek is, kan hierdie kombinerings van style gesien word as ‘n herinnering aan die verstedelike Afrikaners dat hulle nie hul tradisionele musiek moet verwaarloos nie. Op ‘n manier dokumenteer Goosen dus die

Afrikaners se tradisionele nalatenskap in ‘n tyd wat boeremusiek en die konsertina nie meer ‘n sentrale plek in die Afrikaners se kulturele gebruike gespeel het nie. Hy is terselfdertyd ook besig om tradisionele musiek ‘n nuwe bestaansrede te gee deur dit met populêre musiekstyle te kombineer, en dit ontvanklik te maak vir diegene wat eietydse musiek verkies. In die laasgenoemde opsig hoef die kulturele gebruike van ‘n volk nie as propaganda vir nasionalistiese doeleindes gesien te word nie (soos die geval was met Afrikaanse volksliedjies), en dien dit daardie doel slegs wanneer tradisionele goedere spesifiek daarvoor aangewend word.

Die volgende voorbeelde wat bespreek word is beide liedere wat die Kaap as onderwerp het: “Antjie Somers” en “Waterblommetjies”. In “Antjie Somers” gebruik Goosen die beeld van ‘n geel *bulldozer* wat die vernietiging van Distrik Ses verteenwoordig. Hy neem die verwysing verder deur te suggereer dat stootskrapers nou die plek van Antjie Somers in die strate van Distrik Ses oorgeneem het, en dat hierdie stootskrapers die einde van ‘n gemeenskap se leeftyd daar simboliseer. Met betrekking tot die musikale gebruike in die lied het Goosen instrumentasie gekies wat kenmerkend is van die musiek van die Maleiers. Op hierdie manier versterk Goosen die assosiasie met die destydse Maleier-gemeenskap van Distrik Ses. Deurgaans word die ghoema-trom en banjo gehoor terwyl ‘n konsertina in sommige seksies deel vorm van die begeleiding. Die konsertina verteenwoordig hier ‘n gedeelte kulturele erfenis, wat sinspeel op die vervlegde musikale gebruike van die Maleiers en Afrikaners wat insigself teenstrydig is. Dit is juis die Afrikaners wat verantwoordelik was vir die politieke verplasing van die Distrik Ses gemeenskap, en artikuleer hierdie gedeelte kulturele erfenis nie ‘n gevoel van eenheid of gemeenskaplikheid in hierdie konteks nie. Teen die einde van die lied het Goosen ‘n instrumentale seksie ingesluit waar ‘n saksofoon die leiding neem om die atmosfeer van tipiese Maleiermusiek te verklank.

In “Waterblommetjies” sing Goosen van al die kenmerkende bakens wat tipies Kaaps is – van Tafelberg tot die Groenpunt-toring. Alhoewel daar in die lirieke van “Waterblommetjies” geen direkte verwysings is na spesifieke sosiale of politieke gebeure nie, het Goosen meermale te kenne gegee dat hierdie lied tot ‘n trilogie behoort waarvan die ander twee liedere “Jantjie” en “Hanoverstraat” is. Deur die sameflansing van ‘n verskeidenheid elemente, het Goosen dit reggekry om met “Waterblommetjies” ‘n lied te skep wat nie net vormstilisties goed afgerond is nie, maar wat op ‘n simboliese vlak (deur die verwysings na al die kenmerkende Kaapse bakens) tot die luisteraar spreek deur jou te herinner aan die mooi van die Kaap en terselfdertyd bewus te maak van die verlies wat die Kaap beleef het met die vernietiging van Distrik Ses. Hierdie beeld word versterk deur die assosiatiewe gebruik van ander betekenisgewende elemente soos sy Kaapse uitspraak, die samegestelde tweeslagmaat tydmaatteken wat die lied ‘n rustige maar tog bewegende karakter gee en die gevoel van nadenkendheid verskerp, en die gebruik van tradisionele instrumentasie (konsertina) wat die idee beklemtoon dat ons hier te make het ‘n eg Suid-Afrikaanse onderwerp. In hierdie geval is die afwesigheid van eietydse musikale verwysings insiggewend, juis omdat hierdie lied ‘n oorwegend nostalgiese inslag het en geen eietydse elemente van toepassing is op sy romantisering van ‘n Kaap, of Distrik Ses, wat nie meer bestaan nie.

Met betrekking tot die tweede vorm van kritiese uitbeelding in Goosen se lirieke, kry ‘n mens amper die gevoel dat Goosen homself op ‘n stadium gesien het as ‘n buitestaander in die stad en dat herinneringe aan sy plattelandse tienderjare steeds die plek is waar hy tuis voel. Dit is hierdie idee dat ‘n geromantiseerde verlede beter is as die onpersoonlike hede, wat sy musiek toeganklik gemaak het vir ‘n groot verskeidenheid mense van verskillende ouderdomme en agtergronde.

Jongmense in die stede wat ‘n soortgelyke gevoel van verplasing ervaar het, en ouer mense wat hulself in die stad gevestig het met die hoop op ‘n beter toekoms, sou beide kon assosieer met Goosen se nostalgiese en geromantiseerde beelde van die platteland. Kernwoorde soos koeksisters, pannekoek, donkiekar, koffie uit *enamel* bekere, en die gebruik van instrumente soos die konsertina is definitiewe prikkels vir herinneringe aan die goeie ou dae. Hierdie kontras tussen die stads- en plattelandse lewe kan ‘n mens veral optel in liedere soos “Ouma se warm Kombuis” en “Kruidjie-roer-my-nie” (reeds bespreek). Daar kan beweer word dat ‘n groot deel van Goosen se populariteit juis lê in sy vermoë om met ‘n verskeidenheid luisteraars te kommunikeer, en dat hy homself nie beperk het tot ‘n enkele musiekstyl waarby slegs ‘n sekere ouderdomsgroep aanklank sou vind nie. Die feit dat Goosen dus ‘n wye volgelingsbasis kon verseker – beide jonk en oud –, was een van sy grootste bates. Later in hierdie seksie word daar spesifiek gekyk na hoe Goosen sy musiek gerig het op die jonger Afrikaanssprekendes. Vóór dit word die assosiatiewe elemente in “Ouma se warm kombuis” eers van nader bestudeer.

“Ouma se warm kombuis” is ‘n eenvoudige lied in samegestelde tweeslagmaat wat grootliks staat maak op die lirieke om die boodskap oor te dra. Wat die musikale aspekte van die lied betref, is daar nie veel assosiatiewe elemente wat bydra tot die interpretasie van die lied nie. Buiten vir die gebruik van ‘n sintetiese klavesimbelklank wat die gevoel van oudheid en die verlede beklemtoon, lê die meeste betekenis in die lirieke. Hier skep Goosen ‘n kontras tussen ‘n tradisionele en moderne leefwyse, waar die tradisionele gebruike van die Afrikaners nie meer deel is van die moderne stedeling se leefstyl nie. Hy noem spesifieke herinnering soos “bobotie en moskonfy”, “koffie uit *enamel*”, en “kaneel op melkkos”, wat alles gesien kan word as simbole van ‘n wêreld wat verplaas is deur moderne gebruike. Die afwesigheid van al hierdie dinge waarna hy verlang, word duidelik uitgelig wanneer hy die volgende verwysings in sy lirieke maak: “ek is sommer ‘n nommer in ‘n voorstad in ‘n groot stad vanaand”, “strale van ‘n neonson”, en “rekenaar, reënboog en beton” (Goosen, 2014). Al hierdie kenmerkende eienskappe van ‘n lewe in die stad assosieer die skrywer met eensaamheid en ‘n leefstyl waar onpersoonlikheid ‘n vereiste geword het. Hierdie kontrasterende emosies is gevoelens waarmee meer Afrikaners as net die skrywer kan assosieer en is hierdie lied, ten spyte van sy eenvoud in terme van begeleiding en struktuur, ‘n goeie voorbeeld van hoe Goosen alledaagse verwysings en assosiasies gebruik om ‘n dieper boodskap by sy luisteraars tuis te bring. Dit is interessant om te let daarop dat beide hierdie lied en “Waterblommietjies” in samegestelde tweeslagmaat geskryf is. Daar kan dus afgelei word dat Goosen juis hierdie rustig-bewegende tydmaatteken gekies het vir liedere waar hy ‘n nostalgiese en nadenkende atmosfeer wil skep – ‘n gebruik wat klem plaas op die sterk invloed wat ‘n tydmaatteken op die gevoel van ‘n lied het.

Die volgende seksie bespreek die negatiewe, of ontkennde, semantiese indikatore in Goosen se werk, wat grootliks verband hou met ‘n spesifieke genre en taal waarin Goosen musiek gemaak het, naamlik rock in Afrikaans. Hier word ook verwys na die impak wat dit gehad het op sy volgelingsbasis en resepsie onder die gedeelte van die Afrikaanssprekendes wat nie voorheen na Afrikaanse musiek geluister het nie. Kerneels Breytenbach het gesê dat jongmense in die sestigerjare na die *Beatles*, *Rolling Stones*, en *Beach Boys* geluister het (soos die res van die wêreld se jongmense gedurende dieselfde periode), en dat “jy nie dood gevang (wou) word met ‘n (Afrikaanse) plaat in jou hand nie” (Rauch, 2002). Die situasie sou dieselfde wees in die sewentigerjare - Afrikaanse musiek was nie iets waarna die jeug wou luister nie, en Afrikaans was nie ‘n taal wat hulle gedink het geskik is vir die lirieke van rockmusiek nie (*ibid.*). ‘n Lied soos



“Blommetjie gedenk aan my” en selfs “Boy van die Suburbs” se Presley-openingsakkoorde, was revolusionêr wanneer dit vanuit hierdie perspektief beskou word, en het dit die grense van Afrikaanse musiek heeltemal verskuif. Vervolgens is dit die opinie dat een van Goosen se belangrikste bydraes tot die Afrikaanse musiekbedryf nie noodwendig gelê het by Musiek en Liriek nie, maar eerder by sy waarde as baanbreker op die gebied van Afrikaanse rock. Daar was baie liedjieskrywers wat mooi lirieke en melodieë komponeer het, maar dit was Goosen wat die potensiaal van Afrikaans as rocktaal oopgebreek het. Sy musiek het as’t ware ‘n nuwe mark vir die Afrikaanse musiekbedryf ontsluit wat die begin was van ‘n aanhoudend groeiende musiekkultuur vir Afrikaanssprekendes wat na rockmusiek in hulle eie taal wou luister, of wat rockmusiek in Afrikaans wou maak. Goosen het hierdie twee kontrasterende pole, wat elk verteenwoordigend is van uiteenlopende wêreldbeelde – die taal van ‘n konserwatiewe nasie en ‘n musiekvorm wat geassosieer word met rebellie –, suksesvol te versoen. Dit was die wegspringblokke vir musikante soos die Voëlvryers in die laat tagtigerjare, Karen Zoid – Suid-Afrika se *Queen of Rock* – wie se loopbaan in 2001 begin het met haar eerste album *Afrikaners is plesierig*, en groepe soos Fokofpolisiekar, Die Heuwels Fantasties, Van Coke Kartel, en Francois van Coke. Koos Kombuis het gesê dat die musiek van Goosen hom as tiener inspireer het om in Afrikaans te rock, en vandag is hy die gesig van een van Suid-Afrika se mees invloedryke musiekbewegings (Rauch, 2002). Vanuit hierdie perspektief lê die betekenis in van Goosen se liedjies, spesifiek “Blommetjie gedenk aan my”, in die kombinasie van Afrikaans as taal en rock as genre – iets wat nog nooit voorheen in Afrikaans gedoen is nie (of wat beskikbaar was in die publieke sfeer nie).

Wanneer daar spesifiek na “Blommetjie gedenk aan my” gekyk word, verteenwoordig die lirieke nie ‘n tradisionele of stedelike beeld van die Afrikaner nie, maar vertel dit eerder ‘n doodgewone storie wat handel oor die spook van Uniondale. In hierdie opsig sluit dit aan by die eersgenoemde verhalende tema in Goosen se lirieke. Wat die verband tussen die lirieke en die musiek betref, is daar dus óók nie veel te sê nie. Die rockmusiek elemente wat Goosen openbaar in hierdie lied, soos ‘n polsende ritme, herhalende *riff*, en elektriese kitaar, gekombineer met sy oorspronklike lirieke in Afrikaans dra egter ‘n sterk genoeg boodskap oor. Soveel so dat dit ‘n nuwe weg vir die Afrikaanse musiekindustrie gebaan het. Wat wel interessant is, is dat rockmusiek tradisioneel geassosieer word met uitgesprokenheid en rebellie. In die lirieke van “Blommetjie” is hierdie element totaal afwesig en is dit slegs die assosiasie van die genre wat hierdie boodskap oordra. Dit is die opinie dat Goosen juis rockmusiek gebruik het vir die assosiatiewe waarde daarvan, en dat hy hierdeur rebelleer teen die konserwatiewe aard en swak kwaliteit van (ouer) Afrikaanse musiek. ‘n Mens sou die assosiasie selfs verder kon strek en dit verbind met ‘n algemene opstandigheid teenoor die politieke omstandighede van die tyd.

In ‘n lied soos “Boy van die Suburbs” is daar nie veel rock-elemente aanwesig nie, maar word dit wel gesien as ‘n lied wat verteenwoordigend is van ‘n styl wat gebruik maak van lirieke en musikale verwysings waarmee die stedelike jeug sou kon assosieer. In hierdie opsig plaas hy homself direk teenoor ouer Afrikaanse musiek, en versterk hy sy beeld as ‘n moderne liedjieskrywer wat weg beweeg van die swak musiek wat dié bedryf al vir jare lank oorheers. Daar is wel enkele tradisionele assosiasies teenwoordig, wat die lied nog stewig in die Afrikaners se kulturele sfeer plaas. Dié implementering doen egter nie afbreek aan die moderne karakter van die lied nie, maar word eerder op so ‘n wyse gebruik dat dit inpas daarby. In samewerking met die onderwerp wat die tipiese lewensomstandighede van ‘n stedelike jong man in die Oos-Rand skets, maak Goosen gebruik van musikale assosiasies wat pas by dié leefstyl. Die gebruik van ‘n musikale



verwysing uit Elvis Presley se “Jailhouse Rock” in die openingsakkoorde is een voorbeeld van so ‘n prikkel. Tesame met hierdie verwysing is daar in die lirieke ook heelwat ander verwysings wat verteenwoordigend is van ‘n moderne leefstyl wat die volgende kenmerkende eienskappe insluit: danspartytjies, tatoeërings, ‘n motorfiets, Elvis Presley, die vermenging van tale, en die *boy van die suburbs* se meisie, Poppie de Jager. In kontras hiermee, maak Goosen ook van ‘n konsertina in sommige seksies gebruik, wat die liedjie onmiddellik met een voet in die musikale gebruike van tradisionele Afrikaanse musiek plaas. Tot ‘n mate word hierdie kontras ook in die lirieke weerspieël wanneer hy sing van die “ysterperd”. Die lied begin met die klank van ‘n motorfiets wat ‘n baie sterk stedelike assosiasie oproep, maar later in die lied verwys Goosen na die motorfiets as ‘n “ysterperd” wat verstaan kan word as ‘n verwysing na ‘n tyd vóór motorfiets, die “ou” tyd, toe perde die daaglikse vervoermedium was. Goosen gebruik juis hierdie assosiasies om die luisteraars te herinner aan die verstedelike Afrikaners se plattelandse herkoms.

Van die laaste kenmerkende eienskappe wat as semantiese indikatore in Goosen se musiek gesien kan word, is die vermenging van Afrikaans en Engels in sy lirieke. Selfs die titel van die album onder bespreking bevat beide Engelse en Afrikaanse woorde. Alhoewel “Boy van die Suburbs” die enigste lied op die album is wat van Engelse woorde gebruik maak, is dit nie die enigste lied van Goosen waar hy sy taal vermeng nie. Sy taalgebruik is ook tot ‘n mate ‘n manier waarop hy rebelleer het teen die assosiasie van Afrikaans met die regerende party en gepaardgaande kultuurorganisasies soos die FAK en NGK – ‘n assosiatiewe element wat aansluit by sy gebruik van rockmusiek. Soos Lucas Maree in ‘n onderhoud met Laurika Rauch te kenne gegee het (Rauch, 2002), was Afrikaans nie ‘n taal waarin jy gesing het wanneer jy ‘n rebel was nie – ‘n stand van sake wat met die koms van Goosen sou verander. Goosen het homself wel nie as ‘n rebel bemark nie, en sy vroeë lirieke was nie blatante politieke kommentaar nie, maar daar was ‘n onderliggende toon van rebellie wat deurgeskemer het in sy gemengde taalgebruik en die feit dat hy rockmusiek in Afrikaans gemaak het.

Laastens, word Goosen se unieke stemtimbre, of stemkwaliteit, uitgelig as ‘n belangrike betekenisgewende element in sy musiek wat ‘n groot impak gehad het op die resepsie van sy liedjies en op die verhouding tussen die lirieke en musiek. Wanneer jy sy stem vergelyk met die van operastemme soos Cecilia Wessels, Mimi Coertse, selfs Gé Korsten, en ander sangers op die Afrikaanse musiektoneel met ‘n soortgelyke soetsappige stemkwaliteit, soos Groep Twee, Min Shaw en Sonja Herholdt, is dit te verstane dat Goosen se andersheid ‘n groot trefkrag was. Deur die media is sy stemkwaliteit as “rasperagtig” (Heymanns, 1979:11) en “nasaal greinerig” (Bouwer, 1979c:10) beskryf, sy aksent as “onduidelik”, en sy uitspraak as “fuzzy” (Steyl, 1979 – eie vertaling). Na aanleiding van hierdie kritiek, kan afgelei word dat Goosen nie eintlik ‘n goeie sanger was nie en dat sy talent as musikant elders lê. Nietemin het hy ‘n baie suksesvolle loopbaan as solokunstenaar gehad ten spyte van hierdie besware. Op ‘n manier herinner Goosen tóg aan Bob Dylan, wie ook nie ‘n soetvloeiende stemkwaliteit gehad het nie. Dit is dalk ook hierdie assosiasie wat ‘n groot deel van Goosen se aanloklikheid was. Vanuit ‘n plaaslike perspektief (soos reeds genoem is), bied Goosen ‘n totale ander klank as waaraan die luisterpubliek gewoond was. Baie van sy eerste liedjies is vóór sy loopbaan as solokunstenaar reeds deur Sonja Herholdt<sup>62</sup> gesing en bekend gemaak, waarvan “Waterblommetjies” ‘n goeie voorbeeld is. In hierdie opsig is die kontras

<sup>62</sup> Die *Youtube* video is ‘n musiekvideo waar Sonja Herholdt die lied, “Waterblommetjies” sing (Sonja Herholdt - Waterblommetjies, 2011).

in stemkwaliteit enorm, en het die gevoel en algemene trant van die liedjies heeltemal verander toe dit deur Goosen gesing is. Die soetsappigheid van haar stemkwaliteit en haar opgeruimde karakter maak van “Waterblommetjies” net nog ‘n mooi liedjie. In Goosen se voordrag is daar ‘n boeiende en egte kwaliteit wat deels toe te skryf is aan die grofheid en vertellende karakter van sy stem, wat die lirieke op ‘n kragtige wyse aan die luisteraar openbaar. Vervolgens word Goosen se populariteit gedeeltelik aan sy andersheid toegeskryf – sy growwe stemkwaliteit en onduidelike uitspraak - wat hom in kontras geplaas het met die sangers van die tyd, en dat dit onder andere dit is wat hom aftrek by ‘n groot gedeelte van die Afrikaanssprekende luisterspubliek gegee het. Die opinie is dat sy rasperagtige praat-sangstyl juis ‘n betekenisgewende faktor in sy musiek is, omdat dit moontlik doelbewus teen die leiers van die destydse musiekbedryf, kommersieel en artistiek, gemik was.

### 4.3 Die beeld van Anton Goosen as kunstenaar

Goosen is baie vroeg in sy loopbaan deur die media as Suid-Afrika se Liedjieboer gedoop. Dit is ‘n titel wat hom bygebly het, en mettertyd sinoniem geword het met Anton Goosen en sy musiek. Opgesluit in sy titel as Liedjieboer, lê daar ‘n belangrike deel van Goosen se krag en sukses as kunstenaar: op ‘n tydstip toe die populêre Afrikaanse musiekbedryf arm was aan musiek van ‘n hoë gehalte, het Goosen sy verskyning gemaak met oorspronklike liedjies uit die pen van ‘n gebore Afrikaner. Die beeld van Goosen as ‘n liedjieboer is daarom ‘n trotse verwysing na sy tradisionele musikale inslag en die assosiasie daarvan met die landelike herkoms van die Afrikaners. Op ‘n meer elementêre vlak, kan die assosiasie ook gesien word as ‘n verwysing na Goosen se vermoë om baie liedjies te produseer, en in hierdie opsig aan die behoefte wat daar was aan goeie, populêre Afrikaanse liedjies, te voorsien. Dit is hierdie beeld van Goosen as ‘n moderne, jong Suid-Afrikaner wat steeds in vloeling is met sy herkoms, wat grootliks bygedra het tot sy populariteit.

Enkele ander faktore van sy persona waarmee veral die Suid-Afrikaanse jongmense kon assosieer en wat Goosen ‘n aantreklike musiekster gemaak het, was sy jeugdigheid: ‘n jong man wat in Afrikaans musiek gemaak het in ‘n styl waarna jongmense graag wou luister<sup>63</sup>. In hierdie opsig staan hy direk teenoor die tipiese Afrikaanse musieksterre van die tyd, soos Gé Korsten en Bles Bridges, wat roem verwerf het vir die sing van veral lekkerliedjies en verteenwoordigend is van ‘n musiekstyl waarvan Goosen weggebreek het. Selfs Goosen se growwe stemkwaliteit staan in kontras met die soetsappige en hoogdrawende opera-stemme van die tyd. Met sy laag oopgeknoppte hemp of kaal bolyf met slegs ‘n onderbaadjie, lang unisex haarstyl, hoed, tekkies, sport T-hemp, en uitklok broek het Goosen se fisiese voorkoms die modes van die tyd weerspieël. Nie net het hy gelyk soos die jongmense van die dag nie, maar het sy beeld herinner aan die oorsese musieksterre na wie die jeug geluister het. Die *Greek Fisherman's* hoed wat Goosen graag gedra het, was ook ‘n mode item wat met bekende figure soos John Lennon en Bob Dylan geassosieer is. Hierdie assosiasie en voorstelling van Goosen het hom onmiddellik laat uitstaan bo die res van die Suid-Afrikaanse musikante van die tyd as iemand wat in pas is met wat in die oorsese musiekindustrie aan die gang is. Ook wanneer daar na foto's van Goosen gedurende die laat 1970's gekyk word, is hy meestal met ‘n kitaar afgeneem - soms in ‘n opnamelokaal met plate en mikrofone in die agtergrond (Bouwer, 1979c:10; Fourie, 1979:37; Loots, 1979:7) en ander kere saam met sy vrou en

<sup>63</sup> Sien die youtube video van ‘n Rock-medley wat Goosen in 1980 by ‘n konsert gespeel het (Blommetjie gedenk aan my, s.a.).

dogtertjie. Daar is wel nie fotos van Goosen terwyl hy optree nie. Die media het Goosen dus aan die een kant as 'n hegte familie-man geskets wat ooreenstem met die waardesisteem van die Afrikaners, en aan die ander kant as 'n musikster wat al die fisiese eienskappe vertoon wat verteenwoordigend is van iemand wat hierdie status bereik het.

Na aanleiding van die stilistiese en histories-kontekstuele bestudering van Goosen se liedjies op sy album, *Boy van die Suburbs*, is die gevolgtrekking dat die waarde van Goosen se musiek eerstens in ander betekenisgewende faktore as die vormstilistiese lê, en dat hierdie betekenisvlakke geartikuleer word deur sy beeld as eietydse kunstenaar, of popster. Hierdie beeld is verder beklemtoon deur die wyse waarop hy tradisionele en eietydse elemente in sy musiek kombineer het, beide stilisties en musikaal. Vandag is Anton Goosen steeds 'n musikant in die kollig, en het hy na meer as 38 jaar in die musiekbedryf 'n veelheid mylpale behaal, waarvan sy bydrae tot Afrikaanse rock definitief een van sy grootstes is. Goosen het ook deur die jare 'n veelheid toekennings ontvang wat sy plek in die Afrikaanse musiekbedryf goed vasgelê het. Van hierdie toekennings sluit die volgende in: die album *Vis in die bos* is in 2002 by die SAMA-toekennings aangewys as die beste album van die jaar; in 2009 ontvang Goosen 'n SAMA-toekenning vir sy lewenslange bydrae tot Suid-Afrikaanse musiek; in 2010 word hy deur die ATKV vereer vir sy bydraes as liedjieskrywer; in 2016 word Goosen deur die ATKV se uitvoerende direkteur bedank vir sy uitstaande kulturele prestasies met 'n ATKV ere-toekenning. Goosen se bydrae tot die Afrikaanse musiekbedryf strek oor 'n leeftyd, en die kenmerkende eienskappe van sy liedjies, soos bespreek is in die betrokke studie, is die eerste ondersoekende bydrae om Goosen se musikale nalatenskap in diepte te bestudeer. Die studie volstaan by die gedagte dat dit nie net as die waardering van 'n invloedryke kunstenaar verstaan moet word nie, maar dat dit geag word as 'n bydrae tot 'n kritiese evaluering van 'n musiekgenre wat, met al sy inherente teenstrydighede, tog as 'n belangrike fase in die geskiedenis van Afrikaanse populêre musiek beskou moet word.

## Bibliografie

- Alberts, P. 1977. 'n Hele paar SA plate. *Die Burger*, Augustus.
- Andersson, M. 1978. Sweet Sonja is really a protestor. *Sunday Times*, 29 Desember.
- Anton Goosen – Melodie, 9 April 2015 (video) [Aanlyn].  
Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=8Gg8HBNQT6Q> [2017, 16 Julie].
- Anton het dit reggekry. 1978. *Die Vaderland*, 27 September.
- Anton brings a new sound to music. 1979. *Randburg Sun*, 27 Junie.
- Anton se jongste is die beste nóg in Afrikaans. 1979. *Die Vaderland*, 7 Julie.
- Anton Goosen sommer vir drie Saries benoem. 1979. *Die Beeld*, 5 Julie:8.
- Blignaut, Christian August [Aanlyn]. [s.a.] Beskikbaar: <http://www.konsertina.com/Blignaut>. [2015, 21 Desember].
- Blommetjie gedenk aan my, [s.a.] (video) [Aanlyn].  
Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=14evw09Z3jY> [2017, 16 Julie].
- Bosman, M. 2004. Die FAK-fenomeen: populêre Afrikaanse musiek en volksliedjies. *Tydskrif vir letterkunde*, 41(2): 21-41.
- Bouwer, S. 1977. Sonja kies wat haar pas. *Rapport*, 7 Augustus:7.
- Bouwer, S. 1978. Bravo, Sonja! *Rapport*, 27 Augustus.
- Bouwer, S. 1979a. Goosen breek deur in Europa. *Rapport*, 4 Maart.
- Bouwer, S. 1979b. Daar kom die wa – Anton-hulle se wa! *Rapport*, 3 Junie.
- Bouwer, S. 1979c. Anton, jou ou doring! *Rapport*, 15 Julie:10.
- Bouws, J. 1963. *Die volkslied weerklank van 'n volk se hartklop*. Kaapstad: HAUM.
- Bouws, J. 1969. *Die Volkslied, deel van ons Erfenis*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bouws, J. 1982. *Solank daar musiek is ... Musiek en musiekmakers in Suid-Afrika (1652-1982)*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.
- Bouws, J. [s.a.]. *Die Afrikaanse Volkslied*. Johannesburg: FAK.
- Breytenbach, K. 1976. Onmiddellike warmte en eie bekoring. *Beeld*, 22 Mei.

- Bruwer, J. 1979. Dis weer Sonja, en Richard Jon huil. *Rapport*, 30 September.
- Bruwer, J. 1980. Die koukus oor die liedjie. *Rapport*, 3 Februarie.
- Cillié, G. 1982. *Waar kom ons Afrikaanse Gesange vandaan?* Kaapstad: NG Kerk-Uitgewers.
- Cillié, G. 1993. *Afrikaanse Liederwysies: 'n Verdwynende Kultuurskat*. Johannesburg: SAMRO.
- Cloonen, M. 2005. What is Popular Music Studies? Some Observations. *British Journal of Music Education* [Elektronies], 22:77-93.  
Beskikbaar: [http://journals.cambridge.org/abstract\\_S026505170400600X](http://journals.cambridge.org/abstract_S026505170400600X) [2013, 14 Maart].
- Coetzer, J. 1979. Liedjie-deurbraak. *Beeld*, 10 Maart.
- Danckert, W. 1967. Volksliedern, in H.H. Eggebrecht (red.). *Riemann Musiklexikon*. Sachteil. Mainz: Schott
- De Bruin, W. 1978. Die man agter die treffers. *Beeld*, 2 September:4.
- De Villiers, D.J. (red.) et al. 1961. *Nuwe FAK Sangbundel*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Bpk.
- De Villiers, D. & Slabbert, M. 2011. *David Kramer: a biography*. Cape Town: Tafelberg.
- De Wet, W. 1978. Trefferwoorde vir Sonja. *Die Transvaler*, 19 Augustus:6.
- Drewett, M. 2003. Battling over Borders: Narratives of Resistance to the South African Border War Voiced through Popular Music. *Social Dynamics*, 29 (1):78-98.
- Du Toit, J. 2011. *Onderweg: 'n Musiekstorie van 40 jaar*. Stellenbosch: Sun Media.
- Edgson, B. 1979. SA songwriter acclaimed for “Kruidjie...”. *The Citizen*, 16 Maart:13
- FAK-Sangbundel: Afrikaners is (weer) plesierig met FAK-Sangbundel!* [Aankyn]. [s.a.].  
Beskikbaar: <http://www.fak.org.za/2012/06/13/fak-sangbundel-afrikaners-is-weer-plesierig-met-fak-sangbundel/>. [2016, 5 Julie].
- FAK-Sangbundel Volume II* [Aankyn]. [s.a.]. Beskikbaar: <http://www.fak.org.za/product/fak-sangbundel-vol-ii/>. [2016, 5 Julie].
- Feldman, P. 1979a. Afrikaans folk group moves to Pretoria. *The Star*, 17 Mei.
- Feldman, P. 1979b. From liedjies to rock fame. *The Star*, 24 Mei.
- Flatinternational: South African Audio Archive* [Aanlyn]. [s.a.].  
Beskikbaar: <http://www.flatinternational.org/chronology.php> [2015, 21 Desember].

‘Folk Music’ in Kennedy, M. (red.), *The Oxford Dictionary of Music*. [s.a.]. Oxford Music Online [Elektronies].

Beskikbaar: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e3871> [2016, 1 Junie].

Fourie, F. 1978. Sonja verower die Goudstad – en die wêreld wag op haar. *Huisgenoot*, 17 Augustus:111.

Fourie, F. 1979. Anton Goosen: moderne troebadoer. *Huisgenoot*, 26 Julie:40

Giliomee, H. 2003. *The Afrikaners: Biography of a People*. Cape Town: Tafelberg Publishers Limited

Goosen, A. (1979a). *Antjie Somers*. [Manuskrip]. Anton Goosen versameling. Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), Universiteit Stellenbosch.

Goosen, A. (1979b). *Begrafnistyd op Zeerust*. [Manuskrip]. Anton Goosen versameling. Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), Universiteit Stellenbosch.

Goosen, A. (1979c). *Blommetjie gedenk aan my*. [Manuskrip]. Anton Goosen versameling. Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), Universiteit Stellenbosch.

Goosen, A. (1979d). *Boy van die Suburbs*. [Manuskrip]. Anton Goosen versameling. Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), Universiteit Stellenbosch.

Goosen, A. (1979e). *Die Kaap is weer Hollands*. [Manuskrip]. Anton Goosen versameling. Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), Universiteit Stellenbosch.

Goosen, A. (1979f). *Doer in die boendoe*. [Manuskrip]. Anton Goosen versameling. Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), Universiteit Stellenbosch.

Goosen, A. (1979g). *Kruidjie-roer-my-nie*. [Manuskrip]. Anton Goosen versameling. Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), Universiteit Stellenbosch.

Goosen, A. (1979h). *Ouma se warm kombuis*. [Manuskrip]. Anton Goosen versameling. Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), Universiteit Stellenbosch.

Goosen, A. (1979i). *Seerower*. [Manuskrip]. Anton Goosen versameling. Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), Universiteit Stellenbosch.

Goosen, A. (1979j). *Waterblommetjies*. [Manuskrip]. Anton Goosen versameling. Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), Universiteit Stellenbosch.

Goosen, A. 1981. *Anton Goosen Liedjieboer: lirieke met ghitaarakkoorde*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.



- Goosen, A. 2014. *Boy van die Suburbs (en Kruidjie-Roer-my-nie)* [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://itunes.apple.com/za/album/boy-van-die-suburbs-en-kruidjie-roer-my-nie/id866464894> [2017, 20 Februarie].
- Gray, I. 1978. Three hits for song-man Anton. *The Star*, 6 Oktober.
- Gray, I. 1979. Back to the music of the coffee-bar era. *The Critics*, 7 Junie.
- Gray, I. 1980. Luisterliedjies must survive on merit. *The Star*, Februarie.
- Greyling, A. 1979. Afrikaans begin weer sing. *Oggendblad*. 15 Junie.
- Grobbelaar, P. 1999. *Kommandeer! Kommandeer! Volksang uit die Anglo-Boeroorlog*. Pretoria: J.P. van der Walt en Seuns.
- Grobbelaar, P. 2009. *Kinders van konings: Volksballades – tekste en bladmusiek*. Pretoria: Protea Boekhuis
- Groenewald, J. 1976. Sonja se plaat ‘n treffer. *Die Vaderland*, 15 Mei.
- Groenewald, J. 1977. Vicki kan trots wees op dié album. *Die Vaderland*, Oktober.
- Groenewald, J. 1979. Afrikaans in Laager ‘n genot. *Die Vaderland*, 7 Junie.
- Grundlingh, A. 2004, "Rocking the Boat" in South Africa? Voëlvry music and Afrikaans anti-Apartheid social protest in the 1980s. *The International Journal of African Historical Studies*, 37 (3):483-514.
- Grundlingh, A. 2008. ‘Are We Afrikaners Getting too Rich?’ Cornucopia and Change in Afrikanerdom in the 1960s. *Journal of Historical Sociology* 21 (2/3):154.
- Gutsche, H (red.), Erlank, WJ du P. & Eyssen, S. 1937. *FAK Volksangbundel*. Pretoria: JH de Bussy.
- Ham, C. 1985. Rock ‘n Roll in a Very Strange Society. *Popular Music*, [Elektronies] 5:159-174. Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable.853288>. [2016, Junie 6].
- Hartman, A. (sames.). 1976. *FAK Lekkersingliedjies*. Johannesburg: Studio Holland.
- Heymmans, C. 1979. Anton Goosen: Stranger on the Top 20. *Music Maker*, 11 Mei:11.
- Hopkins, P. 2006. *Voëlvry: The Movement that Rocked South Africa*. Kaapstad: Zebra.
- Hoor hier! 1978. *Die Transvaler*, 19 Augustus.
- Jury, B. 1996. Boys to Men: Afrikaans Alternative Popular Music 1986-1990. *African Languages and Cultures*, [Elektronies] 9(2):99-109. Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/1771753>. [2016, Junie 6].

- Keet, R. 1979. Musiek en Liriek. *Die Transvaler*, 18 Augustus.
- Klopper, A.E. 2009. *Die opkoms van Afrikaanse rock en die literêre status van lirieke, met spesifieke verwysing na Fokofpolisiekar*. Ongepubliseerde Magisterstudie: Stellenbosch Universiteit.
- Kombuis, K. 2000. *Seks & drugs & Boeremusiek: Die memoires van volksverraaier*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kom laat ons sing. 1979. *Rapport*, 18 Maart.
- Koning Anton se hond blaf nie, hy Oi! 1979. *Rapport*, 6 Mei:12.
- LaRue, J. 1970. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton.
- Laubscher, L. 2005. Afrikaner Identity and the Music of Johannes Kerkorrel. *South African Journal of Psychology*, 35 (2):308-330.
- Lippman, E. 1965. Stil, in F. Blume (red.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 12. Kassel & Basel: Bärenreiter Verlag. 1302-1330.
- Loader, C. 2015. *Ontwikkeling van Afrikaans* [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://aie.ned.univie.ac.at/oor-afrikaans/gister-en-vandag/ontwikkeling/>. [2016, Augustus 13].
- Loots, R. 1978. Hier is Sonja se liedjieskrywer. *Die Transvaler*, 1 Julie:3.
- Loots, R. 1979. Die ewolusie van die Afrikaanse lied. *Die Transvaler*, 9 Junie:7.
- Malan, J (red.). 1982. Gutsche, Dr. Hugo. *South African Music Encyclopedia*, 2:140-141. Kaapstad: Oxford University Press.
- Malan, J (red.). 1984. Lamprecht, Christiaan Engelbertus (Chris). *South African Music Encyclopedia*, 3:157-161. Kaapstad: Oxford University Press.
- Malherbe, N. 1979a. Vol teater doen die harte goed. *Transvaler*, 23 Mei.
- Malherbe, P. 1979b. New wave music – Sonja-style. *The Citizen*, Desember.
- Meyer, K. 2015. *An analysis of articles on classical music in the SABC Bulletin*. Ongepubliseerde Magisterstudie: Stellenbosch Universiteit.
- Middleton, R. 1993. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. *Popular Music* [Elektronies], 12(2):177-190. Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/931297>. [2016, 6 Junie].
- Mitchell, P. 1980. Clearly a breakthrough. *Cape Argus*, 26 Februarie.

- Myers, H. & Wilton, P. [s.a.]. 'Folk Music', in *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online [Elektronies].  
 Beskikbaar: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2609>. [2016, Mei 31].
- Net 'n japtrap en 'n nuwe liedjie is klaar. 1979. *Vaderland*, 25 Mei.
- Nettl, B. [s.a.]. 'Folk Music' in *Encyclopedia Britannica* [Elektronies].  
 Beskikbaar: <http://global.britannica.com/art/folk-music#toc261473>. [2016, Junie 7].
- Noem die Kaap en Anton sterf van verlange. 1979. *Hoofstad*, 11 Junie.
- Pegg, C. [s.a.]. 'Folk Music' in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Elektronies].  
 Besikbaar: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09933> [2016, Mei 27].
- Pretorius, D. 1998. *Musieksterre van gister en vandag: lewensketse en foto's van meer as 100 musieksterre*. Pretoria: J.P. van der Walt en Seun (Edms.) Bpk.
- Pretorius, W. 2004. *Kerkorrel*. Kaapstad: Tafelberg.
- Rauch, L. 2002. *Kom laat ons sing - 'n Musikale reis van Laurika Rauch* (DVD). Regie deur Johan Badenhorst. Suid-Afrika: Kew Productions.
- Rautenbach, F. 1979. Geskiedenis in die Laager. *Die Transvaler*, 27 Maart.
- Roggeband, L. 2009. *50 Stemme: Die grootste name in Afrikaanse musiek*. Jeppestown: Jonathan Ball.
- SABC: Springbok Radio Revisited* [Aanlyn]. [s.a.].  
 Beskikbaar: <http://www.sabc.co.za/wps/portal/SABC/springbok> [2017, 25 September].
- Smith, A.M. 2013. *Afrikaanse Liederwysies: 'n Bestekopname*. Ongepubliseerde Magisterstudie: Stellenbosch Universiteit.
- Sonja Herholdt - Waterblommetjies, 16 Mei 2011 (video) [Aanlyn].  
 Beskikbaar: [https://www.youtube.com/watch?v=31IJ4DFfI\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=31IJ4DFfI_4) [2017, 23 September].
- Sonja wil Goudstad nou verower. 1978. *Die Burger*, 26 Augustus.
- Spesiale dag oor luister-liedjies. 1980. *Hoofstad*, 18 Januarie.
- Steyl, I. 1979. The privilege to hear the queen of song. *The Critics*, 20 Desember.
- Steyl, I. 1980a. Local is lekker. *Pretoria News*, 4 Februarie.
- Steyl, I. 1980b. A house with many mansions. *The Star*, 4 Februarie:2.

- Tagg, P. 1982. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music* [Elektronies] 2:37-67. Besikikbaar: <http://www.jstor.org/stable/852975>. [2016, 6 Junie].
- The Star*. 1972. 11 April:3.
- Laurika Ruach [Aanlyn]. [s.a.]. Besikikbaar: <http://www.laurikarauch.com> [2018, 18 Januarie].
- Trehwela, R. 1980. *Song Safari: A journey through light music in South Africa*. Johannesburg: Limelight Press.
- Turner, C. [s.a.]. *LM Radio* [Aanlyn]. Besikikbaar: [http://www.lmradio.org/other\\_stuff02.htm](http://www.lmradio.org/other_stuff02.htm) [2017, 25 September].
- Van der Merwe, S. 2014. 'Radio Apartheid': Investigating a History of Compliance and Resistance in Popular Afrikaans Music, 1956–1979. *South African Historical Journal* [Elektronies], 66 (2):349-370. Besikikbaar: <http://dx.doi.org/10.1080/02582473.2014.891044>. (2016, 5 Junie).
- Van der Merwe, S. 2015. *The dynamics of the interaction between music and society in recorded popular Afrikaans music, 1900 and 2015*. Ongepubliseerde PhD-studie: Universiteit Stellenbosch.
- Van Niekerk, C. 2008. Fathoming the musical identity/identities of James Phillippe aka Bernoldus Niemand. *South African Journal of Cultural History*. 22 (1):1-28.
- Van Schalkwyk, A. 1979. Herholdt scoops fifth award in row. *The Citizen*, 1 Oktober:8.
- Vicky se stem in Skandinawië. 1977. *Beeld*, 15 Oktober.
- Viljoen, M. 2005. Johannes Kerkorrel en postapartheid-Afrikaneridentiteit. *Literator*, 26 (3):65-81.
- Voges, R. 2014. *Aktuele kwessies in die Afrikaanse lied in die periode van 1979 tot 1989*. Ongepubliseerde Honneursnavorsingswerkstuk: Universiteit Stellenbosch.
- Wepener, C. 2012. Wat maak Kerkorrel gereformeerde? 'n Verkenning van Afrikaanse 'gereformeerde' musiek in die jare 1980 en 1990 in Suid-Afrika: original research. *Verbum Et Ecclesia*, 33 (1):1-8.
- Wiechers, R. 2005. *Anton Goosen – Tyd se Witbroodjie* [Aanlyn]. Besikikbaar: [http://www.oulitnet.co.za/klank/goosen\\_wiechers.asp](http://www.oulitnet.co.za/klank/goosen_wiechers.asp). [2017, Julie 3].
- Wybenga, H. 1980. Besinning oor Afrikaanse ligte musiek. *Die Vaderland*, 29 Januarie.

